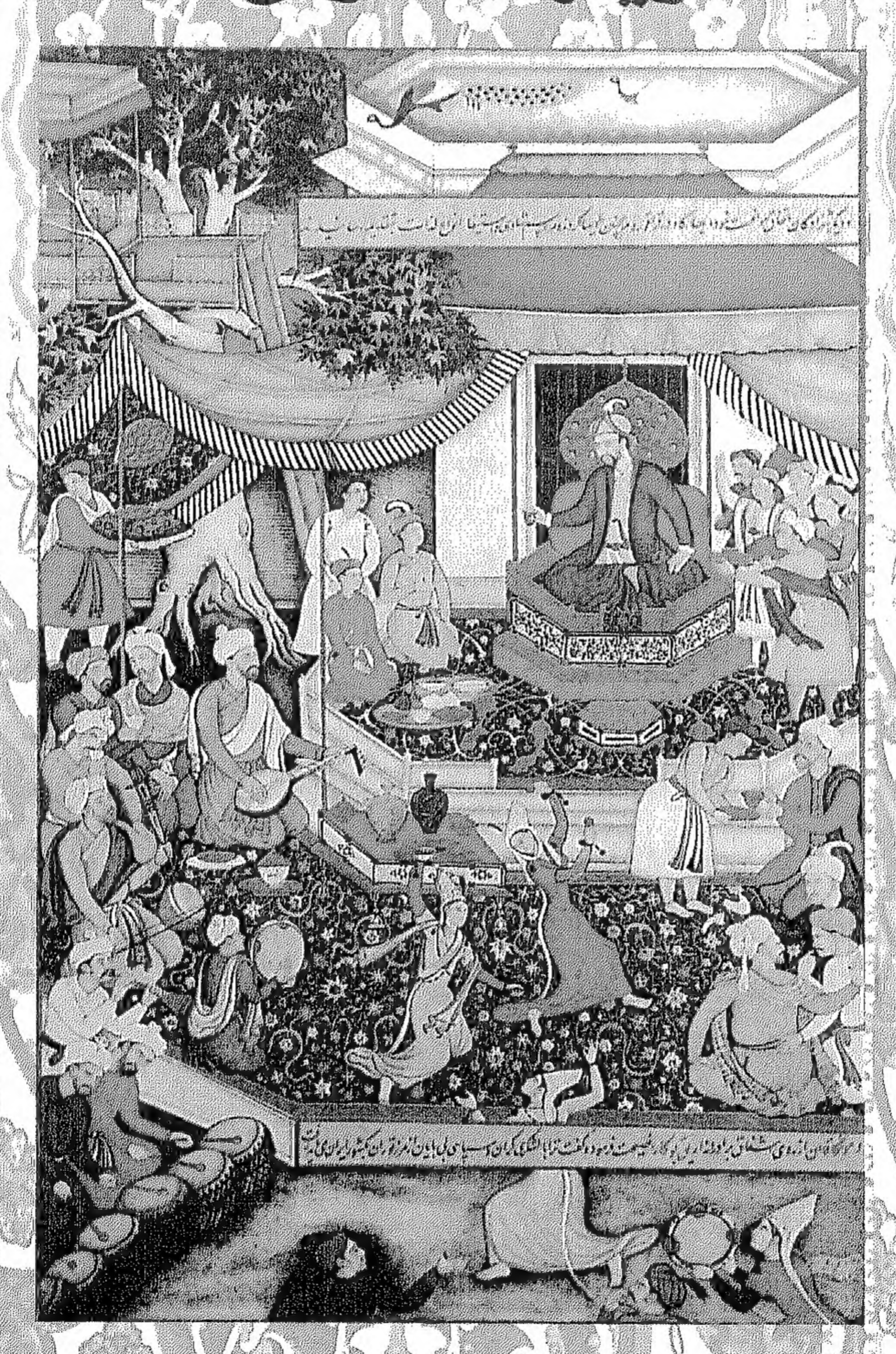
التصوير الإسلامي في الهند

تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي



تأليف

د. منى سيد على حسن



التصوير الإسلامي في الهند

تسليات البلاط وحياة الشعوب

في التصوير المغولي الهندي



شكر وتقدير

إلى زوجي محمود

وقرة عيني

محمد ، هبة ، هايدي

التصوير الإسلامي في الهند

تسليات البلاط وحياة الشعوب
في التصوير المغولي الهندي

The Royal Bourt entertainment and
The Life of people in the Indian
Moghal Paintings

تأليف
د.منى سيد علي حسن

الكتـــــاب: التصوير الإسلامى فى الهند

تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى

المـــؤلـــف: د. منى سيد على حسن

رقم الطبعـة: الأولى

تاريخ الإصدار: ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

الـنـاشـــر: دار النشر للجامعات

رقـم الإيـداع: ٥٤٨٦ / ٢٠٠٣

الترقيم الدولى: ISBN: 977-316-103-X

الـكـــود: ٢/١٤٠

دار النشر للجامعات - مصر

ص.ب (١٣٠ محمد فريد) القاهرة ١١٥١٨

تليفون: ٤٥٠٢٨١٣ - تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢

تمهيد :

يتميز التصوير الإسلامى بوحدة ظاهرية وذلك فى الإطار العام له ، إلا أن التعمق فى دراسة هذا الفرع من الفنون الإسلامية ، يضع أمامنا طرزاً متباينة مختلفة ، فهناك التصوير العربى ، والتصوير الفارسى ، وهناك التصوير التركى ، وهناك أيضًا التصوير فى الهند الإسلامية .

والتصوير فى الهند قديم قدم الحضارة الهندية نفسها ، ويتميز فى جزء كبير منه بوضوح التقاليد المحلية سواء فى مفردات فن التصوير أو فى الأشكال الفنية ومن الواضح أن فن التصوير الهندى فى مرحلة ما قبل الإسلام ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالعقائد الهندية القديمة ومن هنا فلا يمكن فصله عنها ، أو تفسيره بمنأى عنها كما أنه لا يمكن فهمه إلا فى ضوء خلفية قوية عن العقائد الدينية الهندية ، ومن هنا فإن الغزو المغولى للهند ، أدخل فن التصوير الهندى فى مرحلة جديدة أكثر تطوراً ، ولكن هذا الغزو المغولى ربط فن التصوير بعقيدة جديدة هى «الإسلام» وحكام جدد هم أباطرة المغول ، ونتيجة لتأثير هؤلاء أخذت التقاليد الهندية القديمة تتوارى شيئًا فشيئًا لتفتح المجال أمام نمط آخر من التصوير لا يخضع لأساليب تقليدية جامدة ، وإنما يخضع لإرادة جديدة نشطة متغيرة ، وذلك لأن فن التصوير المغولى فى الهند ارتبط بالطابع المدنى – أى ارتبط بحياة الناس – سواء الحكام منهم أو المحكومين.

وهكذا بدا فن التصوير الإسلامى فى عصر دولة المغول بالهند للناظر إليه والمتتبع له كيان أو نظام يشتمل فى داخله على مرآة ضخمة تعكس حياة الناس (حكام ومحكومين) فى جوانبها المختلفة الدينية والاجتماعية والثقافية .

وأصبح من الصعب دراسة تاريخ الهند الاجتماعى دون المرور بالتصوير ، وكذلك الأمر بالنسبة للجوانب الدينية والثقافية .

وقد لعب الجوار الجغرافى دوراً كبيراً فى التأثير على فن التصوير الإسلامى ، فكان من السهل على المصور الفارسى أن ينتقل ليعمل فى خدمة راعى فن من حكام الهند فى عصر المغول ، أو أن يبعث حاكم من حكام المغول فى طلب أحد المصورين من بلاد فارس ، ولماذا بلاد فارس ؟ لأن نشأة هؤلاء الأباطرة وأصولهم كانت هناك ، وثقافتهم الأولى

كذلك وكان من الطبيعى أن يكون التأثيـر الفارسى على فن التصوير المغولى الهندى قويًا فى مراحله الأولى ثم يحـدث التوازن فى عصر حكام الهنـد من المغول الذين ولدوا بالهند ولم يعرفوا لأنفسهم وطنًا غـيرها . فنجد أن فن التصوير يعبر عن هذه الحقبـة بأن يجعل صيغة الصورة هندية - نرى الملابس والملامح الهندية فى كل شىء ، ثم يبدأ ظهور التأثير الأوروبى فى الصور المغوليـة الهندية حيث بدأت البعثـات التجارية ، وبدأت رحلات التبـشير ، وبدأ الاهتمام الأوروبى ببـلاد الهند ، وانعكس ذلك على التصوير المغولـى الهندى حيث ظهرت ملامح أوروبيـة لأشخاص أوروبيين قناصل وشعـراء ومبشـرين ، ومعهم جاء فن التـصوير الأوروبى ، وبدأ رعاة الفنون من حكام المغول فى الاهتمام بهذا الجانب من العالم وبفنونه ، وبدأت مرحلة جـديدة من مراحل فن التـصوير الهندى فى العصـر الإسلامى إذ سرعـان ما ظهرت تصـاوير أظهرت الطبـيعة بنفس مـفردات ظهورهـا فى الصورة الأوروبية ، كـما أن أوضاع الأشخاص فى التصاوير الشخصيـة والجماعية بدأت تتأثر بالتصوير الأوروبى . سواء ما كان منها يعبـر عن هيبة وقوة وشجاعة الحاكم، أو تلك التى تعـبر عن سعادة الحاكم فى حياته بين أسرته أو نسائه ، أو تلك التى عبرت عن حياة الناس اليومية وخاصة أولئك الذين يمارسون حرف بعينها مثل فن التصوير ، أو تلك التى أظهرت أشخاص آخرين مثل الشعراء والكتاب. والملاحظ أن معظم هذه الفئات كانت بالقرب من البلاط وتعيش بالقرب من الحاكم وفى حمايته ويمكن أن نلخص المصادر الأساسية للتصوير المغولى فى الهند فى النقاط الآتية:

أولاً : التقاليد الهندية المتوارثة .

ثانيًا : التأثير الفارسى .

ثالثًا : التأثير الأوروبى .

ومن الأشياء المثـيرة للاهتمام فى فن التـصوير المغولى بالهند ، عدم وضـوح التأثيرات الشرقية (الصينية) على فن التصوير الهندى سواء فى الموضوعات أو فى تفاصيل الموضوعات فلم نجد الموضوعات الصينية التقليدية ، بل ولم نجد الأشخاص ذوى الملامح الصينية ، وربما كان ذلك نتيجة طبـيعية لكون التصوير الهندى فى العصر المغولى تصويـرًا واقعيًا - أى يعبر عن واقع وينقله - فالواقع هنا كان بيئة الهند بكل ما فيها .

وتنقسم هذه الدراسة إلى قـسمين رئيسيين، القسم الأول: هو الدراسة الوصفـية وقمت فيها بوصف اللوحات التى عكست موضوعات البلاط وحياة الشعوب، والقسم الثانى: أوقفته

على الدراسة التحليلية والمقارنة لهذه الموضوعات ودراسـة التفاصيل المختلفة لها. وقمت فى دراستى هذه بنشر العديد مـن الصور واستكمال دراسة ما لم يأخذ حـقه فى الدراسة منها ، كما قمت بإعـداد كتالوج للرسوم اليدوية التى قـمت برسمها لتوضيح دراسة الـتفاصيل فى الصورة ، واستكمال الدراسة المقارنة وإظهار براعة المصور المغولى فى تناول موضوعاته وهى كلها دراسات جديدة غير مسبوقة.

ولابد وأن أشير هنا إلى أن اختيارى لهذا الموضوع الضـخم المتشعب جاء بمباركة الأستاذ الدكتور حـسن الباشا - رحمه الله - الذى كـان يشفق على من تشعب وضخـامة الموضوع ولكنه أراد أن أستكمل به الحلـقة فى التصوير المغـولى الهندى بعد أن قمت بدراسـة الصور الشخصية(*). فله الشكر كل الشكر - رحمه الله رحمة واسعة - بقدر ما أفاد.

(*) صدرت الدراسة فى كـتاب بعنوان التصوير الإسلامى فى الهند، الصـور الشخصية فى المدرسـة المغولية الهندية - دار النشر للجامعات - الطبعة الأولى - القاهرة ٢٠٠٢م.

المحتويات

الموضوع **الصفحة**

ثانياً : الدراسة التحليلية

الباب الثالث

مقدمة:

الحالة الاجتماعية والثقافية والفكرية فى بلاد الهند
إبان حكم الأباطرة المغول

قبل الفتح الإسلامى للهند، ومنذ أن استقر التجار العرب على شواطئ الهند الجنوبية الغربية، وبرغم وصول الفتوحات حتى نهر إنديوس، لم يكن انتشار الإسلام بعد متوغلاً إلى داخل الهند. وفى أواخر القرن التاسع عشر كانت الهند مستقلة تمامًا عن الخلافة العباسية فى بغداد. ثم فى أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر جاء الفتح الإسلامى التالى من أقوى وأوسع إمبراطورية متمركزة فى أفغانستان بقيادة محمود الغزناوى، وأحكم الغزناويون قبضتهم على الهند التى شملت البنجاب ولاهور مما ساعد على انتشار الإسلام فى معظم مناطق الهند. واستمر التوسع الغزناوى فى الهند ليشمل معظم شمال الهند من دلهى إلى بينار وشرقًا لبيهار والبنجال. وتوالى سلاطين دلهى على الحكم ونجحوا فى صد الغارات المغولية وسلسلة من المعارك الحربية التى كانت تهدف الاستيلاء على الدكن ثم دلهى، وقاومهم الطغلوقيون ثم التيموريون وأسرة أفغانية أخرى هم اللوديون حتى فتح التيموريون الباب للمغول ليتمكن بابر كحفيد لتيمور من جانب أبيه ولجنكيز خان من جانب أمه من الاستيلاء على دلهى مؤسسًا الأسرة المغولية فى الهند فى عام ١٥٢٦م.

وساعد طول فترة حكمهم ، وامتداد فتوحاتهم على تميزهم وتفوقهم فى مجالات الفن والعمارة والأدب ، وكثرت منتجاتهم فى مختلف الفنون التى كانت برعايتهم . وأسسوا النظم الإدارية والثقافية وجعلوا اللغة الفارسية هى لغة الدواوين الحكومية- أى اللغة الرسمية للإمبراطورية - ودعموا المراسم الملكية بسلسلة طويلة من الفنانين الذين أبدعوا فى جميع مجالات الفنون : التصوير، والتلوين، والتذهيب، والتجليد . هذا فضلاً عن مجموعة المخطوطات والمرقعات والسير الذاتية المصورة التى كانت تمجد فترات حكمهم للهند ، وكانت تحمل تأثيرات هندية أرساها سلاطين دلهى ، وأخرى فارسية بالإضافة إلى الإدراك العميق للنماذج الأجنبية قبل أن تتحدد هوية التصوير المغولى الهندى .

وظل فن تصوير المنمنمات المغولى الذى امتد حوالى ثلاثة قرون ظاهرة متميزة ومثيرة فى التاريخ الثقافى والاجتماعى الهندى وذلك لاتصاله بالشخصية الذاتية المميزة لكل إمبراطور

على حـدة، ورعايتهم الفائقة للـفن والفنـانين. كل ذلك أدى إلى سلسلة من التصاوير المليئة بالحيوية ضمتها مذكـرات ، كتب تواريخ وروايات رحالة تحكى تسليات البلاط المغولى داخل وخارج جـدران القصور ، تنوعت فـيها الموضوعـات المصورة من مجـالس البلاط (دربار)، ومواكب وأعـياد ، وسرحـات صيد ومجـالس طرب وموسيـقى ، وأسمطة ملكية ومعارك حربية، وتصاوير للقصور الملكية من الداخل والخـارج والمناظر الطبيعية ، حتى تصاوير النساء داخل قاعـات الحريم (الحـرملك) ، أيضًا تصاوير الحـيوانات والطيـور على الطبيـعة وفى الحظائر الملكيـة . هذا بالإضافـة إلى تصاوير العـامة وجـميع فـئات الشـعب وهم يزاولون أعمالهم وأنشطتهم المختلفة داخل المراسم وخارجها .

ومما يبعث على الأسف ويثـير الحزن والألم أن تلك المذكرات والتـى كتبها الإمـبراطور بخطه أو كانت فى بعض الأحيـان تحمل توقيعه ، وكذلك المخطوطات الموضـحة بالصور ، والألبومات المصورة ، التى كـانت مخزنة فى المكتبات الملكية - الكتـب خانة - وتم تنفيذها فى المراسم الملكية منذ أن كانت اسكتـشات ، ثم تصاوير متقنة ببراعـة وملونة بألوان جميلة ثابتـة ، ثم طليت الفـاخرة منـها بالذهب وجلـدت تجليدًا جـميلاً على يد أمـهـر الصناع والفنانين . . تبعـثرت وتناثرت فى القـرن التاسع عشر ، فـبعضـها وجد طريقـه إلى حانات التجار لتباع بأقل الأسعار لتجار يبيعونهـا بالتالى لهواة جمع المجموعات الخاصة والعامة مثل المتاحف والمعارض فى جميع أنحاء العالم .

بدأ ظهـير الدين محـمد بابر (١٥٢٦م - ١٥٣٠م) يثـبت حقه فـى الأراضى المفتـوحة كوريث شرعى للتيموريين، مستوليًا على سمرقند من الأوزبك، ثم تقدم بفريق من الفرسان ليستـولى على بانى بات من اللودين فى ١٥٢٦ م ، ثم ميور . هذا التقدم شـجعه على أن يعلن نفسه سلطانًا على دلهى وأجرا ، لكنه فضل الإقامة فى لاهور وكـشمير لمناخهما البارد والنباتات والحيوانات الغريبة التى كانت تربى هناك والتى طالما وصفها بإسهاب فى مذكراته، ووضحت بالصور فى مخطوطاته ، لدرجة أن الحدائق الحديثة فى أفغانستان وباكستان تعرف بأنها التى رسمت فى الأصل لـ بابر فى مذكراته(١) .

على أية حـال ما تركـه بابر من منتـوجات فنـية قليلة ونادرة إنما يتـناسب مع انشغـاله بالفتـوحات وحياته التى غـلبت عليها صفـة البداوة . وقد يكون اقـتنى مخطوطات وورث مراسم فنية ممن سبقه فى المنطقة، لكن يصعب تمييزها عما أنتج فى عصره لذلك نسبت له .

(١) Sheila R. Canly : Princes, Poets and Paladins., Islamic and Indian Paintings of Prince and Princes Sadruddin Aga Khan., British Museum Press, 1998, Pl. 82 - 84, p. 113 .

مع ذلك كان الإمـبراطور بابر متعـمقًا غيـر عادى فى الفن ، لديه ثقافـة وإدراك عقلى واسع والدليل على ذلك الوصف التفصيلى للحياة النباتية والحيوانية والطبيعية المحيطة بهما ، وإحساسه بنبض الحياة ، واهتمامه بإبراز الواقعية[١] .

كما تضـمنت مذكراته ذكرًا لأسماء مـصورين ونقاشين مثل الأستاذ كـمال الدين بهزاد وشاه مظفـر . أيضًا أصحـاب الحرف الأخرى كـالموسيـقيين مثل خـواجة عبـد الله وقولى محمد. ومما يذكر أنه كـان ناقدًا لاذعًا ولماحًا فيما يختص بأسلوب كـل مصور وطريقته فى الرسم حيث كتب فى مذكراته :

« كان بهزاد واحـدًا من المصورين ، أعماله أنيقة ، لكنه لم يرسم الـوجوه غير الملتحية جيـدًا ، فقد اعتاد تطويل الذقن مرتين ، بينما الوجوه الملتحـية رسمها على نحـو رائع ... شاه مظفـر مصـور آخر ، رسم صـورًا شخـصيـة أنيقـة ، مصـورًا الشعر بوسامة شديدة أدركتـه الحياة القصـيرة فترك العالم وهو فى طريقه لأعلى مراتب الشهرة .. »[٢] .

مما سبق يتضح ولع بابر وحرصه على تسجيل وتصـوير تاريخه ولو أنه قصير ، كما أن بابر نامة تندرج فقط تحت مـسمى السير الذاتية والمذكـرات الشخصية التى تناولت فـتوحاته والأراضى التى استولى عليها ، بالإضافة إلى الحياة النباتية والحيوانية وبعض القصص المسلية والروايات الملونة أيضًا ألقت بابر نامة الضوء عـلى اللبنات الأولى لمدرسة التصوير الهندى ، ووعى أول أباطرة المغول الثقـافى والفنى . وقد قام عبد الرحمن خـان خانان ابن بيرم خان الوصى على عرش الإمبراطور أكبر بترجمة بابر نامة إلى اللغة السنسكريتية وقدمها لأكبر بعد أن زار قبـر بابر فى كابول . ونسخت من بابر نامـة أربع نسخ ، بعض تصاوير منها مـوزعة على متاحف مختلفة منها : متحف فيكتوريا وألبرت – لندن ، المتحف البريطانى ، متحف الدولة للحضـارات الشرقية – مـوسكو ، ومعرض ولتـر للفن فى بليتمور . هذا بالإضـافة لمجلد منسوخ بالكامل تقـريبًا فى المتحف الوطنى فى نيودلهى ويحمـل تاريخًا على الهامش (١٥٩٦م– ١٥٩٧م) ربما تاريخ النسخة المنقولة عن الأصل[٣] .

---

(١) Anjan Chakraverty : Indian Miniature Painting, London 1996 , p. 25 .

(٢) Abid., p. 25 .

(٣) Sheila R. Canly : Op. Cit., p. 113 .

ناصر الدين محمد همايون (١٥٣٠م- ١٥٤٠م و ١٥٥٥م- ١٥٥٦م) الابن الأكبر لبابر ووريث الإمبراطورية المغولية السيىء الحظ ، إذ أنه تورط فى حروب خاسرة مع شيرخان القائد الأفغانى الذى أحكم قبضته على بيهار والبنجال فى ١٥٤٠ م ، وتعقبه حتى أجبره على الخروج من الهند متوجهًا إلى مكان ما فى السند ، ظل مختفيًا لمدة أربع سنوات لم يتمكن فيهن من العودة ثانية إلى عرشه فاتجه إلى إيران لدى الشاه طهماسب الذى عرف عنه شدة التدين واعتراضه فن التصوير ، لذلك قضى همايون معظم وقته فى بلاط الشاه طهماسب متخليًا عن الرسميات الإمبراطورية والمخطوطات والمذكرات التى خلفها له أبوه ، وأخذ يطلع على نماذج مختارة من النقوش والتصاوير الإيرانية ، وكان أيضًا من ضمن تسلياته الفلسفة والتنجيم ومجالسة الشعراء والموسيقيين .

وظل طوال الوقت يتحين الفرصة للعودة ثانية للهند ، وبالفعل فى عام ١٥٤٨م استعد للرحيل إلى كابول مصطحبًا معه أمهر مصورى إيران مير مظفر وابنه ميرسيد على، وخواجة عبد الصمد . لكنه ومن معه من الحاشية لم يستطيعوا دخول كابول إلا فى ١٥٥٥م منتهزًا الخلاف الذى نشب بين أسرة شير خان - الذى لقب بشرشاه - وتمكن من هزيمته ودخول دلهى مستردًا بذلك إمبراطوريته التى فقدها لبضعة سنوات.

ولسوء حظه العسر سقط من سلالم مكتبته - فى روايات أخرى برج حمام - ، ليتوفى متأثرًا بجراحه . اتفق رجال البلاط على تتويج ابنه الشاه أكبر ذى الـ ١٤ ربيعًا ملكًا على عرش الإمبراطورية المغولية فى الهند .

رغم ظروف همايون الصعبة ، إلا أنه ورث عن أبيه ولعه بالفن والفنانين حتى وهو فى منفاه تسلى بمجالسة الفلاسفة والمنجمين والشعراء والموسيقيين والفنانين كالمصورين والنقاشين. . . . وفى مذكراته ذكر أن: حينما وصل الفنانان مير سيد على التبريزى وخواجة عبد الصمد الشيرازى إلى كابول قاما بإعداد بعض الصفحات المنفردة ، وبعض نماذج من كتابات منقولة من الطراز الصفوى. كما أنعم همايون على الفنان عبد الصمد بلقب شرين قلم. وفى مخطوط من عصر أكبر ذكر أنهما - أى عبد الصمد ومير سيد على - علما الشاب أكبر بن همايون المبادئ الأولى لفن التصوير . كما أشارت بعض السير الأخرى إلى قدوم فنانين آخرين من بلاط شاه طهماسب مع همايون إلى الهند أمثال دوست محمد ،

مولانا يوسف، مولانا درويش مـحمد[١] . كما يذكـر أنه نظراً لإعجاب همايون بـالتصوير الدقيق لمير مظفر قام بشرائه من شاه طهماسب مقابل ١٠٠ تومانس[٢] .

إذن لم تجبر الظروف التى مـر بها همايون من حروب فاشلة وسنوات قضـاها منفيًا فى السند ، ثم توجهه إلى إيران ، وسنوات أخرى قـضاها فى كابول وهو فى طريق عودته إلى الهند - أن يتخلى عن حـسه الفنى وثقافته وحـياته العملية التى ربما تربى وشـب عليها فى بلاط أبيـه . فـيـحكى أنه قـبل أن ينفى إلى إيران (١٥٤٠م) كـان لديه ضـمن حـاشيـتـه مصورون، ويؤكد ذلك الفقرة التالية :

« بعد قليل من انسحاب راما خلـع الملك ملابسه ، وأمـر أن تغسل ، وارتدى عباءة بدلاً منها وبينما هو جالس يستريح طار طائـر جميل فوق الخيمة ، فأمر بإغـلاقها ليـحبس الطـائر ، وطلب مقـصًا وأخـذ بعضًا مـن ريشه الجمـيل ، وأرسله لمصور ليقوم بعمل صورة له ، وبعد ذلك قام بإطلاق سراحه .. »[٣] .

حتى وهو فى منفاه كان دائمًا يسأل عن مكتبـته ، وهل خربها الغزاة خاصة وأن المرسم الملكى (تصوير خانة) كان ملحقًا بالمكتبة[٤] . كما جالس النخبة والصفوة فى منفاه ، وفى طريق عودته اصطحبهم معه ليكمل مسيـرة والده . لكن قصر حياته الملكية وحظه العسر لم يمكناه من تحقيق حلمه ، وبالتالى لم يترك لنا ما يدعم هذا الحس الفنى الرقيق .

اعتلى أكبـر العرش (١٥٥٦م- ١٦٠٥م) رغم حـداثة سنه ، ولم يضيع الوقت فـأخذ يقاوم المتـــمردين والمتآمـرين علـيه ، كمـا قضـى على الفتن فى العـديد من أقاليم الشـمال الهندية ، وواصل الفتوحات وكـانت أعظمها فتحه لحصن راجبـوت واستولى على رازمبور بعد أن تفاوض مع حكامها .

كان حلم «أكبر» فتح الهند كلها ، لكنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن ذلك لن يحدث إلا إذا وفق بين اللغـات والديانات المختلفة والمجـموعـات الطائفية المتـعددة التى كـانت سائدة ومنتشرة بطول الهند وعرضها ، تحت مظلة الإمبـراطورية المغولية . وبالفعل بدأ بنفسه حيث

(١) Payazid Bayat (1), ed. Text, 67 - 9, 117, (from Som Prakash Verma : Mughual Painters and their work, Oxford 1994, p. 24) .

(٢) Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 26 .

(٣) Jauhr (1), Tr. p. 43 (from : S. P. Verma: Op. Cit., p. 7) .

(٤) Abid., P. 90 (from: S. P. Verma: Op. Cit., p. 7) .

تزوج من أميـرة هندية هى ابنة الراجا عنبـر ، ثم أخذ يجالس أصـحاب الديانات المخـتلفة الهندية والمسيحية والإسلامية مما أدى إلى تكوين خليط من هذه المعتقدات الدينية المختلفة .

من ثَمّ كان لدى أكبـر تحرر تام تجاه المعتقـدات الدينية وخاصة الإسلاميـة . وكان ضد الذين يحرمون ويـكرهون التصوير كفن راقى . ومن أقـواله المشهورة : « **فن التصوير ترياق ضد سم الجهل** » . كما شدد فى إحدى جلسات النخبة الملكية قائلاً :

« يوجد بعض من يكره فن التصوير ، لكننى أكره هؤلاء .. ويبدو لى أن لكل مصـور وسائله الخـاصة جداً للتـقرب إلى الرب لأن المصور عـندما يرسم أى شىء فيه حياة ، ويستمر مصوراً تلو الآخر ، لابد أنه كان يشعر بأنه لا يستطيع أن يمنح الحياة لأشخاصـه ، وهو بذلك يكون مؤمنًا بالله الواحد واهب الحياة ، مما يزيد من إيمانه .. »[(١)] .

وتشجع «أكبر» وفتح باقى الهند الشمالى قبل أن يتوفى فى ١٦٠٥م ، وبقى التوغل فى الجنوب هدفًا صعب الوصول إليه طوال القرن السابع عشر الميلادى .

وأدرك «أكبر» بعد أن صارت له إمبراطورية مترامية الأطراف مما ورثه عن أجداده وأبيه، ومما حققه من إنجـازات على ساحة القتال ، أنه لابد أن يحكم السيطـرة عليها بقوة ، وهذا تطلب منه أن يكون محاطًا بنخبة مختارة من رجال البلاط المخلصين ، وأيضًا حكام الأقاليم الذين تربطهم أواصر وثيـقة الصلة بالمناطق الريفيـة التى كان يفضل جوها الممـتع وطبيعـتها الخلابة . . ومنـذ ذلك الحين أصبح بلاطه فى فـتح بور سكرى شعلة مـتوهجة مـن النشاط الفنى حيث أخـذ يشبع رغبـاته ونهمه برعـايته للتصـوير والطرب والموسيقى وفنون الشـعر والخط، خاصة أننا ذكرنا قـبلاً أنه تلقى دروسًا فى فن التصوير على يد أساتذة التـصوير مير سيد علي وعبد الصمد حين حضر مع أبيه من إيران وهو لا يزال شابًا صغيراً .

رغم ما أشيع عن أميـة «أكبـر» فى القراءة ، إلا أنه تغلب علـى ذلك بعقد جـلسات للقراءة، وكان لماحًا وذكيًا ، فحين يتوقف القـارئ عند نقطة معينة يطلب منه تحديد الصفحة والسطر اللذان توقف عندهما ليكونا نـقطة البداية للجلسة التاليـة . ولا شك أن كل ما قُرأ عليه كان مادة ثرية وغنية لتوضيح المخطوطات بالصور المصحوبة بالنص.

---

(١) Aini - Akbari, tr. Blochman, pp . 114 - 5 (from : Anjan Chakraverty : Op. Cit., p. 27) .

وبذلك أرسى «أكبر» ميـلاد وتطور مدرسة التصوير المغوليـة الهندية . فكان ميلادها مع توضيح حمزة نامة بالصور . تلك المشروع الضخم الذى استـغرق خمسة عشر عاما لتكتمل فيه ربعمائة تصويرة من الحجم الكبيـر على القماش وبالألوان الزيتية ، هذا بالإضافة للنص الذى كتب على ظهـر الصور . كما أشرف عليـه الأستاذان الكبيـران مير سيـد علي وعبد الصمـد ، واستدعى له فنانان من مـراكز فنية مخـتلفة داخل وخارج الهند ليـتدربا على يد الأستاذيـن الكبيرين وليخـرجوا لنا توليفة فنـية رائعة جمـعت بين الطراز الفارسى النقى ، والموروث الهندى الأصيل ، بالإضافة إلى القواعد التى أرساها وطورها مرسم أكبر الملكى .

لا شك أن الوعى الدينى والثقافى والتربوى لأكبر ، واهتمامه بالتاريخ والفلسفة والأدب أدى إلى إنتـاج العديد من المخطوطات المـصورة اعـتمـادًا على مطالعتـه ، وأمره بتـرجمـة المخطوطات الأصلية والاسـتفادة من رواياتها وقـصصها فى إنتـاج أسلوب مغولى متـجانس متشبعًا بالتصوير الفارسى ومنتقيًا من الطراز الأوروبى الذى بدأ يتوافد مع الكهان البرتغاليين إلى أجـرا منذ عام ١٥٨٠م مـا يتناسب مع مكان وزمـان نسخ أو نقل تلك التـصميـمـات الأوروبية . ومن ثم تنوعت التصاوير فى عهده حيث ضمت مجموعاته سيرًا ذاتية ، قصصًا تاريخية ، روايات دينية ، ملاحم وأساطير ، تواريخ ، وألبـومات ضمت صورًا شخصية له ولأهل بيته ورجال بلاطه ومصوريه .

من المخطوطات النادرة التى ترجـع لعصـره مخطوط أخـلاقى ناصرى ، الذى تضـمن مجـموعة من الرسـائل الفلسفيـة تتناول علم الأخلاق والعدالة الاجـتماعيـة والسياسـية . وتصـاويرها عبـارة عن أفكار أو ممارسات أخـلاقيـة مما قرأ على أكـبر ثم فكر وتأمـل وأمر بتصويرها مثل الأمومة ، الفروسية ....(١) .

شهدت الفترة الأخيرة من عصر أكبر وبالتحديد عام ١٦٠٠م اضطرابات وفتن وتآمر من جانب ابنه سليم الذى استقل ببلاطه فى الله أباد مما أثر على فن التصـوير والحياة الاجتماعية والفنية، فوجدنا طغيان الأسلوب الفـارسى على تصاوير فنانى بلاط سليم بينما حافظ فنانو بلاط أكبـر على أسلوبهم الهندى الذى أرسى قواعده الإمـبراطور أكبر. وظلت مـحاولات الابن للتخلص من أبيه، فـفى عام ١٦٠١م قاد سليم حملة على أجرا لكنهـا فشلت بسبب قوة أبيه. كما حاول التآمر لقتـل أبى الفضل أقرب الوزراء للإمبراطور أكبر، لكن فى النهاية

(١) Sheila R. Canly Op. Cit., [. 124, pl. 92 - 93 .

تصالح الابن وأبيه فى ١٦٠٤م وذلك قبل وفاة أكبر بعام واحد .

خلف جهانجير أبيه بعد وفاته (١٦٠٥م - ١٦٢٧م) ، ولم يكن له أى جهد عسكرى يذكر مقارنة بأبيه ، سوى حملاته العسكرية على ميور والدكن فى ١٦٢٠م. كما حاول المحافظة على الاستقرار الذى أرساه أبوه فى المقاطعات ، بل قضى معظم وقته فى التمتع بحلاوة طعم الإنجازات التى تركها له أبوه سواء العسكرية أو الاجتماعية أو الاقتصادية .

تعرض جهانجير أيضًا للتآمر من قبل أحد أبنائه الثلاثة وهو (خسرو) الابن الأكبر الذى تمرد عليه فى أوائل حكمه ١٦٠٦م محاولاً قتل أبيه ، لكنه عوقب على فعلته ، ونفى المتآمرون معه . أما الابن الثانى (بارفيز) فلم يكن وثيق الصلة بأبيه وقضى وقته متمتعًا بحياته كأمير . (خورام) الابن الثالث المفضل لدى أبيه كان مبشرًا بمستقبل باهر ، إذ أصبح فيما بعد الوريث الشرعى للعرش .

وقع جهانجير فريسة لإدمان المخدرات والخمر ، فانتهز ابنه خورام (شاه جيهان) الفرصة وأعلن نفسه إمبراطورًا فى ١٦٢٧م متخلصًا من إخوته وأبنائهم الذين كانوا ينافسونه على العرش .

انتقل فن التصوير فى عهد جهانجير إلى حيز التنفيذ الأكثر شمولية ونوعية ، بمعنى أن توضيح المخطوطات بالصور تحول تدريجيًا إلى إنتاج المرقعات ، كما أن فن التصوير الشخصى (البورتريه) الذى رست قواعده فى عهد أكبر اتسع وتطور ولاقى تشجيعًا كبيرًا فى عهد جهانجير ليتفوق ويجيد فيه فنانو مرسمه . كما أن رعايته لهذا الفن وحسه الفنى كانا عاليين لدرجة أنه كتب فى مذكراته :

« فيما يتعلق بى شخصيًا ، وحبى للتصوير ، وممارساتى فى الحكم عليه ، وصلت لدرجة أنه عندما يعرض على عمل ما سواء لفنانين سابقين أو للحاليين ، بدون أن تذكر لى أسماؤهم ، أستطيع أن أميز عمل ذاك عن الآخر . وإذا ما جمعت صورة أكثر من بورتريه لأكثر من معلم ، أستطيع اكتشاف أى وجه من عمل أى واحد منهم ، بل يمكننى تمييز من قام بعمل العينين والحواجب ، ومن قام بعمل الوجه الأصلى .. »[1] .

(١) Tuzki Jahangire: Tr. A. Rogers, vol. 11, pp. 20 - 24 (from : Anjan Chakraverty: Op. Cit., p. 53) .

بالإضافـة إلى ذلك تنوعت موضوعات التـصوير فى عهد جـهانجير ، فكثـرت تصاوير التاريخ الـطبيعى أى الحـيوانات والطيـور والمناظر الطبيــعيـة المحيطة بهم ، كذلـك تصاوير الدراويش والحكماء فى أكواخهم وكهـوفهم ، كذلك مناظر البلاط (الدربار) سواء مع أبنائه أو زوجاته أو رجال البلاط وأيضًا العامـة ، وأخيرًا التصاوير الرمزية . والأهم من كل ذلك اهتمام جهـانجير وولعه بالمنحوتات والتصاوير الأوروبيـة منذ أن كان أميرًا فى الله أباد ، التى انعكست على تصاوير عـصره بل وفى جلساته مع الأب Xavier كان يتناقش مـعه دائمًا فى الأيقـونات المسيـحيـة وتصاوير العـذراء والطفل والمسيح وجـون المعمـدانى وست برناديت والسيدات الراهبات الأخريات ، كل هذه الرموز المسيحـية كثرت فى منتوجات عصره الفنية سواء تصاوير المخطوطات أو على جدران القاعات داخل قصوره[١] .

كما كان لزوجة جـهانجير - نورجيهان - دور سياسى واجـتماعى وفنى بارز ومؤثر فى عهده ، فنتيجة لشخصيتها القوية كان يأخذ الإمبراطور بمشورتها ويعمل بنصيحتها . والأبعد من ذلك أنه أمر بأن تضرب صورتهـا على العملة . كما حاولت التآمـر لإقصاء ابنه ووريثه الشرعى الأمير خورام عن ولاية الحكم ، ولكنه وبمساعدة أخوها توج إمبراطورًا مغوليًا على الهند .

تولى شاه جيهان الحكم فى ١٦٢٧ م ، ولأن شخصية جهانجير العاطفية المتسامحة المحبة تختلف كلية عن شاه جيهـان ذو الشخصية العملية المنظمة الصلبة فى أحيـان كثيرة والمتشددة دينيًا فى بعض الأحيان ، بالتالى تأثرت الحياة السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية فى الهند بشكل قوى .

فسياسيًـا استمر القتال من أجل الحفاظ على استـقلالية الدكن وباقى مكاسب المغول من الأراضى المفتوحة فى الهند . أما التـركيبة الدينية والاجتماعية تأثرت إلى حـد كبير بالتحول من التســامح الدينى الذى أرساه كل من أكبر وابنه جـهانجير إلى التـشدد الدينى الذى بدأت خطاه فى عهد شاه جـيهان ليصل إلى ذروته فى عصر أبنائه وخصـوصًا أورانجزيب ، ليؤدى فى النهاية إلى صراع طبقى ونزاع طائفى مقدر ومحتوم. فأثر بالتالى على فن التصوير بصفة خاصة ، ووضح التنـاقض بين تصاوير الأبهة والفخـامة الملكية وتصاوير الزهاد والمتـقشفين

(١) Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 37 .
Sheila R. Canly : Op. Cit., p. , pl. .

التى بدا بها الأباطرة أنفسـهم فى تصاويرهم . كما غلب على تلك التصاويـر العتامة وندرة التفـاصيل التـى طالما صاحبـت السير الـذاتية وتسليـات البلاط من صـيد ومجـالس طرب وموسيقى .

أما من الناحية الاقتصادية ، رغم أن الضرائب زودت الدخل إلا أن الإنفاق الباهظ على العظمة والأبهة الملكـية أثرت بشكل كبير على الحـياة الاقتصادية فى تلك الفـترة . إذ صمم الإمبراطور على أن يتوج ملكًا على عـرش الطاووس الذى رصع بما يقارب ١٠ ملايين ماسة وحجر كريم هـذا بالإضافة إلى الياقوت الأحمـر والأزرق والماس واللؤلؤة التى مثلت صدر الطاووس والتى كانت تزن ٥٠ قيراط[١] .

وولع شاه جيهـان بالمبانى المعمارية الفخـمة ، فشيد لزوجته ممتـاز محل أعظم وأضخم مقبرة تذكارية فى تاريخ العالم على ضفتى نهر جمنة ، كسيت من الداخل والخارج بالرخام الأبيض الصافى ليـمثل الجنة . كمـا اعتنى بتشـييد عاصـمته فى دلهى بحـصونها الفخـمة ومسجـد الجامع العظيم ، وأكمل ضـريح والده جهانجيـر . وشملت خطته المعمـارية أيضًا تجديد حصن لاهور وتشييد حدائق ملكية فخمة ورائعة فى كشمير . ومما يذكر أنه أنفق على هذه المبانى مجتمعة ما يقارب ٢٨,٩ مليون روبية[٢] . ولا شك أن كل ذلك أثر على الحياة الاقتصادية والبنية الاجتماعية فى الإمبراطورية .

قد ورث شاه جـيهان بالطبع عن أبيه وأجداده مـرسمًا ملكيًا عامـرًا بالمصورين والفنانين الذين بدأوا مهنة التصـوير كتلاميذ ومتدربين فى عـهد أكبر حتى وصلوا فى عصر جـهانجير وشاه جيهان إلى معلمين للصنعة أمثـال بياج ، جفردهان ، بلشند ، بشتر ، هاشم ومراد . كما كانت لهم أساليبهم القديمة للمحافظة على الموروث بالإضافة إلى ما ابتدعوه من أساليب جديدة مطورة مـثل تقنية (نم قلم) - تلوين خفـيف على نحو متـفرق ومتبـاعد - والتى سادت تمامًا فى المرسم الملكى .

رغم أن دارا شيكو هو الوريث الشرعى لعرش أبيه شاه جـيهان ، إلا أن الإمبراطور شاه جيـهان منح ابنه الثانى أورانجـزيب لقب نائب الملك نظرًا لشجاعـته ومهـارته العسكرية فى

---

(١) Anjan Chakravert : Op.Cit., p. 39 .
Amina Okda: Op. Cit., p. 199, pl. 235 .

(٢) Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 39 .

معارك الدكن. لـكن النزاع والمنافسة على الحكم بين داراشيكو وأورانجـزيب الذى عاد وترك القـتال مـن أجل ذلك مما أدى إلى أن جـرده أبوه من هذا المنصب ، فـرجع ثانيـةً لساحـة المعركة، وعندمـا وقع أبوه فريسة المرض ، وإخوته فريسة النزاع على الـعرش عاد إلى أجرا وتمكن من سجن أبيه وإقصاء أخيه عن الحكم . وبمجرد اعـتلائه العرش استأنف القتال ثانيةً من أجل الدكن وشمال الهند . إلا أنه استهلك ثرواته وقـواته العسكرية فى معارك فاشلة ، واضعًا بذلك اللبنة الأولى لانهيار الإمبراطورية المغولية فى الهند .

ونظرًا لاعتناق دارا شيكو المذهب الفلسفى الصوفى ، وانغمـاسه فى المُناقشات الفلسفية الدينية مع المسلمين والهنود ، لم يـكن له تأثير يذكر على الحيـاة الفنية اللهم إلا المرقع الذى أمر بعمله لزوجـته المحبوبة (ناديرة بانو بيجـوم) ، وبعض الصور الشخصيـة للشباب والتى تميزت بالجمود والهدوء ، فبدت كأنها أيقونات مكررة . كما يذكر أنه كان خطاطًا بارعًا وله بعض أعمال تحمل توقيعه .

ومما يدل على الرتابة والروتينية فى الأعمال الفنية النص التالى :

« تـتضـح صالات ضـخـمة فى بعض القـصـور أن تسمى كـاوك هانلى أو « ورش الفن » . فى إحـدى الصـالات توجـد مطرزات نفذت بـدقة وأشـرف عليها معلم .. وفى أخـرى مشغولات ذهبية وثالثة مصـورين . يتوجه الفنيون كل صباح إلى ورشهم الخاصة حيث يمسكون العمل طوال اليوم . وفى المساء يعودون إلى منازلهم.. وبهذه الطريقة الروتينية يجرى الوقت .. »(١) .

أما فى عهد أورانجزيب (١٦٥٨م- ١٧٠٧م) ، ساد التعصب الدينى الإمبراطورية وكان هو محور الحيـاة السياسية والاجتماعـية والثقافية فى هذه الفترة ، مما أدى إلى أزمـة وتقهقر ثقافى وفنى واضح حـيث توقفت تمامًا توضيـح المخطوطات بالصور واختفت البـورتريهات والسير الذاتية والتاريخية .

علاوة على التعـصب الدينى ، فرضت الضرائب الباهظة على غـير المسلمين ، مما أدى إلى التفكك والطائفية داخل المجتمع المغولى الهندى وبالتالى إلى نزاعات اجتماعية لم تخمد حتى بعد وفاة أورانجزيب. فقد التصوير رعاة الفن السابقين واتجهت التكوينات والتصميمات

(١) Travels in the Mughal Empire, pp. 258 - 9 (from : Anjan Chakraverty : Op. Cit., p. 41) .

إلى التكرار متخذة بذلك الصفات الأيقونيـة ، وشغل أورانجزيب نفسه ومصوريه بعمل نسخ ومنقولات من القـرآن الكريم . ويبدو أنه أصبح نادمًـا على الحالة المتدهورة التى آلت إليـها الإمبراطورية المغولية فكتب لابنه :

« أتيت بفردى ، سأترك بمفردى ، لم أنجح سواء مع البلد أو مع الناس .. وبدا لى المستقبل بدون أمل .. »[1] .

بعد وفـاة أورانجزيب سادت حـالة من الفوضى وعدم الاسـتقرار السـياسى مما أدى إلى تفكك الإمبـراطورية المغولية فى الهند ، وبالتـالى شجع هذا نادر شاه الإيرانى على التـقدم والتوغل فى الهنـد فأخذ كابـول ثم دلهى رغم وجود محـمد شاه كإمبراطور مـغولى على العرش، إلا أن نادر شـاه ظل فى توغله للهند وسلب ونهب كـثيـراً من الغنائم بما فى ذلك عرش الطاووس، والمخطوطات الموضحة بالصور المخزنة فى الخزائن الملكية .

بعد سلسلة من الصراعـات تم انتقال السيادة لحكام مـحليين فى لاهور وأجرا ودلهى . ولم تصمد الإمبراطورية المغولية طويلاً أمام شركة الهند الشرقية حيث أصبح الأباطرة المغول ألعوبة فى يد البريطانيين المقيمين الذين منحوهم مبالغ مالية للإعاشة فى مقابل إطلاق أيديهم فى الهند . وبالفـعل بالقرب من عـام ١٧٦٥م كانت الإمبـراطورية المغوليـة فى الهند تحت الحماية البريطانية رغم وجود أباطرة فى الحكم حتى عام ١٨٥٧م.

لم يصمـد المصورون والفنانون أمـام هذا التدهور السـريع فهـربوا إلى القصـور المحلية حاملين معهم تأثيراتهم المغولية . . كما كـان الحكام ينسحبون من معاركهم وصراعاتهم إلى قصورهم حيث الـهدوء والسكينة والأمان ومشاهدة الحدائق التى على حـد قولهم تهدئ من روعهم ، ومجالسة الشعراء والمصورين وسماع الموسيقى ومشاهدة الراقصين والألعاب النارية أو الانطلاق للصيد رغبةً فى البحث عن السعادة المفقودة والهروب من أزمتهم السياسية[2] .

بالطبع تأثر فنانو القـرن الـ ١٨ بهذه الظروف الصعبـة حيث فقـدوا الحنين للعودة إلـى العصر الذهبى للإمبراطورية فى عهد أكبر وجهانجير وشاه جيهان، فبدت تصاويرهم ثابتة بلا حراك وكأنها أيقونات ثابتة متكررة ، وألوانهم باهتة ومعتمة تبعث على الكآبة والحزن .

---

(١) Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 42, tr. J. P. Schtsmans) .

(٢) Anjan Chakravert : Op. Cit., p. 135 .

أولاً : الدراسة الوصفية

الباب الأول

تصاوير تسليات البلاط

تمهيـــــــد

الفصل الأول : تصاوير مجالس البلاط .

الفصل الثانـى : تصاوير المواكب والأعياد .

الفصل الثالـث : تصاوير سرحات الصيد .

الفصل الرابـع : مجالس الطرب والموسيقى والرقص .

الفصل الخامس : تصاوير الأسمطة الملكية .

الفصل السادس : تصاوير المعارك الحربية .

الفصل السابـع : تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية .

الفصل الثامــن : تصاوير النساء فى البلاط المغولى .

الفصل التاســع : تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية .

أولاً : الدراسة الوصفية

الباب الأول

تصاوير تسليات البلاط

تمثل الميراث الفنى للإمبراطور بابر أول الأباطرة المغول فى الهند لأبنائه وأحفاده من بعده فى مذكراته أو سيرته الشخصية (بابر نامة) ، التى غطت الفترة التى حكم فيها الهند من ١٤٩٤م- ١٥٣٠م، وتناولت الفتوحات التى قام بها ووصف دقيق للحياة النباتية والحيوانية التى رآها فى وسط آسيا والهند بالإضافة إلى بعض من القصص المسلية والروايات المصورة.

ربما مثلت بدايات التصوير المغولى الذى لم يكن تبلور بعد واتخذ الهوية الخاصة به ، لكن بالتأكيد كان متأثراً ببعض الطرز الهندية التى كانت سائدة فى تلك الفترة والتى أرساها سلاطين دلهى الذين تنسب لهم بعض المخطوطات التى تأثرت بتصاوير جان الأهلية ، وأخرى بالطرز الفارسية بالإضافة إلى انفتاح على التصاوير الهندية المحلية وإدراك لبعض الطرز الأجنبية[1] .

لكن ما يهمنا هنا هى أنها تؤكد وتشدد على اهتمام الأباطرة المغول بتسجيل الأحداث التاريخية والشخصية بالنص والصورة ، واصطحاب الفنانين على اختلاف تخصصاتهم معهم أينما ذهبوا فى السلم والحرب لتسجيل تلك الأحداث منذ أن تأسست الدولة المغولية فى الهند .

سلك همايون بن بابر نفس الطريق ، حتى عندما أجبر على الفرار من بلاطه وترك ميراث أبيه ، كان دائمًا يسأل عن مكتبته ومرسمه وهو منفى بعيد . وفى طريق عودته اصطحب معه الرسامين الصفويين مير سيد علي وخواجة عبد الصمد إلى كابول أولاً ثم الهند لغرض ما فى نفسه تمثل فى اهتمامه وولعه بالأعمال الفنية التى رآها وسمعها عندما جالس الشعراء والكتاب والمنجمين والموسيقيين والراقصين . وبالتالى تكونت لديه رغبة قوية لتسجيل ما يحدث بالنص والصورة .

باعتلاء أكبر العرش تغيرت تمامًا فكرة المخطوطات المصورة من مجرد عرض أو سرد تاريخى للأحداث التى واجهها الأباطرة فى تلك الفترة والتى فرضت عليهم أن يسجلوها

---

(١) Sheila R. Canly ; Op. Cit., P. 124 .

كتاريخ لفتوحاتهم وتأسيس إمبراطوريتهم الجديدة في الهند . لكن الأمر اختلف بعض الشيء بالنسبة للإمبراطور أكبر الذي أدرك منذ الوهلة الأولى أن توحيد اللغات والديانات المتباينة والطوائف المتعددة تحت المظلة المغولية هو أهم خطوة تساعد الإمبراطورية المغولية على ترسيخ جذورها وتدعيم أواصرها في المنطقة وبالتالي هذه الخطوة ساعدت على ميلاد وتطوير مدرسة التصوير المغولية الهندية. فكما ذكرنا من قبل لم تحمل التصاوير السابقة التي تنتمي لعصر بابر وهمايون أي من السمات المتعلقة بالتصوير المغولي الهندي ، ثم وجدنا التوليفة الحقيقية للتصوير الفارسي الهندي الأوروبي التي ينتج عنها فيما بعد الطراز المغولي الهندي في عهد أكبر . وبزيادة أعداد المخطوطات المصورة في عهد أكبر اتسعت المراسم وزاد الطلب على الفنانين الجدد لتغيير دماء المراسم سواء من المقاطعات الهندية أو من البلاط الصفوي . هذا بالطبع تطلب أن تكشف الرعاية الملكية للفنانين ، فيذكر أبو الفضل أن الإمبراطور أكبر كان يسأل يوميًا عن الوضع داخل المرسم وهل الفنانون ينقصهم شيء ، كما كان يمد المرسم باستمرار بالماديات التي تحقق الاستمرارية والإبداع مثل الأصباغ والفرش والأوراق أو القماش . وفي فقرة من عين أكبري يقول أبو الفضل :

« حدث تطور كبير في المادة التي طلبها الرسامون ، وتنوعت الأسعار حسب القطعة ، وتحسنت طريقة خلط الألوان وفي النهاية تحسنت التصاوير بطريقة لم تكن مسبوقة .. »[١] .

وبالطبع كان حال المرسم في عهد جهانجير لا يختلف كثيراً عما كان موجوداً في عصر أكبر . بل كان لديه مصورون في بلاطه منذ أن كان أميراً في الله أباد . ذكر جهانجير في مذكراته أن أقارضا مصور من حيرات كان في خدمته وهو أمير وكذلك أبو الحسن[٢] .

عندما انتقل إلى أجرا أسس المرسم الملكي هناك ودعمه بمصورين آخرين . ومما يذكر أنه عكس أبيه أكبر الذي كان يرضى بجميع الأذواق ورحب بكل الفنانين للعمل في مرسمه كبيرهم وصغيرهم ، وشجعهم على المشاركة في لوحة واحدة تبعًا لتخصص كل واحد منهم، ذلك لسرعة إنجاز الأعمال المتراكمة في المرسم . بينما ابنه جهانجير استغنى عن كثير من المصورين الذين لم يحالفهم الحظ في إنتاج قطع فنية ترضى ذوقه الفني[٣] ، ومطالبته

(١) Amina Okada: Op. Cit., p. 14, pl. 65 .
(٢) Som Prakash Verma : Op. Cit., p. 8 .
(٣) Amina Okada : Op. Cit., p. 12 - 13 .

الدائمة بالإجادة والابتكار فى الموضوعات والتنويع فى الأشخاص والأماكن والإبهار فى الألوان . . كما أطلق جهانجير ألقابًا على فنانى مرسمه وذلك تشجيعًا وإنصافًا للمتميزين منهم مثل أبو الحسن (نادر الزمان) لتفوقه فى عمل الصور الشخصية ، منصور (نادر العصر) الذى اشتهر بإبداعاته الفنية فى تصاوير الطيور والحيوانات والنباتات .

وظلت أجرا العاصمة أيضًا فى الجزء الأكبر من عهد شاه جيهان لذلك شاركت لاهور شهرتها بالمراسم الملكية العامرة والنشطة بالفنانين والإنتاج الفنى الوفير .

أيضًا معروف عن الأمير داراشيكو مهارته العالية فى الخط واهتمامه بفن التصوير . لذلك ضم ألبومه مجموعة متميزة لما قام به من أعمال بالإضافة إلى إنتاج فنانى مرسمه .

على أية حال اعتمدت المنتوجات الفنية المغولية على الحاكم الجالس على العرش وكانت أذواقهم ورغباتهم هى التى تحدد كل ما ينتج داخل المرسم فراعى الفن هو الذى ينتقى الموضوعات المراد توضيحها بالصور ، ثم يختار الفنانين المكلفين بتنفيذ العمل . من ناحية أخرى كان يجزل لهم العطاء ويوفر الرعايا الملكية التى تتفق وقيمة العمل المراد إتمامه . . إذن هى علاقة متبادلة بين الحاكم والمحكومين ، أو الراعى والرعية . كما أن الفنان لا يمكن أن يعيش بدون راعٍ يتبنى موهبته ويشجعه باستمرار على التفوق والإبداع ، والراعى أو الحاكم اعتمد على مهارة فنانيه التى كانت تحقق له طموحاته السياسية وتسمو بأفكاره وآرائه وبالتالى تعلى من شأنه . ونتج عن هذه العلاقة التقارب والاعتماد الواضح على المصورين الذين تعاطفوا معه وأصبحوا أقرب المقربين للسلطة الحاكمة الشرعية .

ومن ثَمّ تطور فن التصوير المغولى على يد ثلاثة أباطرة عظام : أكبر ، جهانجير وشاه جيهان ، فبدأت شهرة الفنانين والمرسم الملكى فى عهد أكبر ونمت وتوسعت وزاد رقيها فى عهد جهانجير وشاه جيهان .

تطورت موضوعات التصوير بالتدريج ، ففى العشر سنوات الأولى من حكم أكبر كان الاهتمام بتوضيح المخطوطات الأدبية والشعرية بالصور والقصص والأساطير المنقولة عن العربية والفارسية وحتى الهندية مثل (حمزه نامة) . ثم تحول الاهتمام إلى تسجيل التاريخ الحربى الطويل للأجداد ليثبت أحقيته فى الحكم مثل (تيمور نامة) ، كما أمر بترجمة مذكرات جده بابر من التركية إلى الفارسية ، ثم تسجيل مآثره الحربية وتاريخه السياسى مثل (عين أكبرى ، أكبر نامة) .

ومن هنا بدأ فن البورتريه (الصور الشخصية) يخطو خطواته الأولى حيث أمر أكبر فنانيه بتنفيذ صور شخصية له ولكل العظماء فى إمبراطوريته سواء الأحياء منهم أو الأموات ، التى غلبت على أعمالهم الواقعية الشديدة وطابقت ملامح الشخص المرسوم بدرجة كبيرة[1] .

زاد الاهتمام بالتصوير الشخصى فى عهد جهانجير وشاه جيهان سواء الفردية أو الجماعية مع الأجداد والأباء والأبناء ، داخل البلاط أو فى حدائق القصور ، فى السلم والحرب ، مع رجال البلاط والمبعوثين الأجانب ، مع العامة والشعب متطلعين من نوافذ القصر أو جالسين فى الشرفات أو فى المساجد يستمعون لهم . أيضًا مع الزهاد والنساك والحكماء فى أكواخهم وكهوفهم .

لذلك كانت تصاوير تسليات البلاط « الباب الأول » للرسالة الذى وجدت فيه ثروة من التصاوير الزاخرة بالملامح الفنية والألوان المبهرة بعضها منشور والبعض الآخر غير منشور أو لم يأخذ حقه فى النشر . ثم قسمت الباب الأول إلى فصول يتناول كل فصل موضوع تصوير قائم بذاته : مجالس البلاط ، المواكب والأعياد ، سرحات الصيد ، مجالس الطرب والموسيقى ، الأسمطة الملكية ، المعارك الحربية ، القصور الملكية والمناظر الطبيعية ، تصاوير النساء فى البلاط المغولى وأخيراً تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية .

وفى الدراسة محاولة للإجابة على تساؤلات كثيرة منها : هل هذه التصاوير مجرد فكرة طرحها الإمبراطور على فنانيه وأراد رؤيتها مرسومة ، أم أنها تسجيل لحدث بعينه موثق بالأدلة التاريخية ، أم أنها رؤية إبداعية خيالية للمصور المسلم فى ذلك الوقت .

كما أن دراسة تصاوير تسليات البلاط عكست طابعًا إسلاميًا يمثل امتداداً لمدارس التصوير السابقة فى بلاد فارس ، وأيضًا استمراراً للتقاليد المحلية وبعض ملامح من رموز الفكر الهندى لسلاطين لاهوز وباقى أقاليم ومدارس الهند السابقة ، بالإضافة إلى الانفتاح على المدارس العالمية للتصوير خاصة الأوروبية .

وفى النهاية كانت الهوية الذاتية لمدرسة التصوير المغولية الهندية التى استمرت قرابة قرنين من الزمان بتفوقها وتميزها وفرضت نفسها كظاهرة قوية واستحقت بحق أن تصنف ضمن مدارس التصوير التى كانت ظواهر لا يمكن إغفالها فى تاريخ التصوير الإسلامى : المدرسة الفاطمية ، المدرسة الصفوية .... والمدرسة المغولية الهندية .

---

(١) لمزيد من المعلومات انظر ، منى سيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند (الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية)، دار النشر للجامعات، القاهرة ٢٠٠٢م.

الفصل الأول

تصاوير مجالس البلاط

الفصل الأول

تصاوير مجالس البلاط

سبق أن ذكرنا من قبل العلاقة المتبادلة بين الإمبراطور وفنانى مرسمه، تلك العلاقة التى نتج عنها هذا التنوع الهائل فى الموضوعات المصـورة. فكان الإمبراطور يحرص على تسجيل كل ما يمر فـى نهاره وليله من أحـداث سواء داخل القصـر أو خارجـه. كمـا حرص على اصطحاب فنانيه معـه أينما ذهب، أو التواجد معهم داخل المرسم الملكى لتوجـيههم وانتقاد أعمالهم سـواء سلبًا أو إيجابًا للوصول إلى منتج تصـويرى جيد يمثل الفخامـة الملكية وينقل الحدث بصدق وأمانة وبصورة حية تؤكد إبداع وتفوق الفنان القائم على العمل وبالتالى ترفع من شأنه لدى راعى الفن - الإمبراطـور - الذى يجزل له العطاء بما يتناسب مع العمل الذى أنجزه.

من هذه الموضوعات الشيقة والمبهرة تصاوير مجالس البلاط التى أبدع فيها فنانو المدرسة المغـولية الهندية . . هذه المجـالس عـبارة عن النشـاط الروتينى اليـومى الذى كان يقـوم به الإمبراطور ويشارك فيه أحيانًا أبناؤه ، وبصفة رسـمية رجال بلاطه وخدمه ، وبصفة أساسية فنانو المرسم الملكى من رسـامين ومزوقين ، أيضًا الكتـبة للقيـام بمهمـة نقل الحدث بالنص والصورة . وكانوا هؤلاء مطالبين بالإتقان والتميز وتنفيذ مطالب ورغبات الإمبراطور الراعى بكل دقة ووضوح بما يتناسب مع جلال وعظمة الموضوع المصور . كما كان الإمبراطور يلبى احتياجاتهم من مواد وخامات جيدة حتى لا يكون هناك تفاوت فى العمل .

شمـلت هذه التصـاوير جانبًـا مهـمًا من حـياة الأباطرة الشـخصـية ، السـابقين منهم واللاحقين ، وهو تاريخـهم السرى الذى استمدوا منه شـرعيتـهم فى الحكم . فأمر أكـبر مصـوريه توضيح « تيـمور نامـة » بالصور فى عـام ١٥٤٨ م . تلك المخطوط الذى تناول بالتفصـيل قصة تيمور لنك وأحفـاده وصولاً إلى مؤسسى الإمبـراطورية المغولية فى الهند : بابر ، همايون وأكبر . ولأن المخطوط كتب لأكبر ، لذلك خصصت أربعون صفحة منفردة لكتـابة السنوات الأولى من حكم أكبـر . وبالفـعل وضح المخطوط بالصور (ضم حـوالى ١٣٧ صورة)، تناولت الأعمال التاريخية لتيمور وأحفاده والتأكيد على أن المغول هم الورثة الشرعـيين للحكم فى الهند . ولـم يكتف أكـبر بذلك ولكن أمر بأن تـترجم مذكـرات جده

الأكبر بابر مؤسس الإمبراطورية المغولية فى الهند من التركية إلى الفارسية. وفى ٢٤ نوفمبر ١٥٨٩ م . سلم عبد الرحمن خان خانان قائد القوات فى الجيش المغولى ، مؤلف قصائد وراعى للفنون نسخة مترجمة من بابر نامة للإمبراطور أكبر(١) .

ثم بدأ العمل فى أكبر نامة وهى ترجمة بالنص والصورة لحياة أكبر الخاصة والعامة ، والتى لعب فيها الكاتب أبو الفضل دوراً كبيراً ، حيث قام بكتابة جزأين من خمسة أجزاء(٢).

ثم أمر الإمبراطور بكتابة « عين أكبري » التى لم تكن موضحة بالصور وتؤرخ أيضًا لحكمه . ورغم أن عين أكبرى لم توضح بالصور إلا أن نصوصها تؤكد أن فن التصوير المغولى فى تلك الفترة اتخذ منحى آخر ، إذ اتجه نحو التصوير الشخصى والألبومات التى ضمت الصور الشخصية (٣) .

« جلس عظمته لعمل صورة شخصية له .. كما أمر أن يصور كل العظماء فى مملكته .. وهكذا تكون ألبوم ضخم .. »(٤) .

بلغ التصوير الشخصى أوج عظمته فى عهدى جهانجير وشاه جيهان ، وفى نفس الوقت كتبت المذكرات والسير الذاتية مثل :« تزوكى جهانجيرى ، باد شاه نامة » . . هذا بالإضافة إلى التصاوير التى تؤكد شرعية الحكم مثل « شجرة العائلة » ، وتسليم رموز الحكم مثل التاج الملكى ، الريشة ، البروش أو الحلية التى تثبت على العمامة من الأب لابنه وريث العرش .

كما سجل هذا النوع من التصوير أيضًا الإنجازات الخاصة بالأباطرة وجزء من نشاطهم اليومى كانوا يخصصونه لمقابلاتهم الخاصة مع أهل البيت المغولى مثل الأباء ، الأبناء ، الإخوة حتى نساء البلاط . . كان ضمن برنامجهم اليومى أيضًا مقابلة رجال البلاط وقادة

---

(١) انظر تصاوير من بابر نامة :
Amina Okada : Op. Cit., p. 16 pl. 8, p. 19 pl. 13 .

(٢) انظر أبو الفضل يقدم الجزء الأول من بابر نامة للإمبراطور أكبر : Amina Okada : Op. Cit., p. 18, pl. 11 .

(٣) عن التصوير الشخصى فى المدرسة المغولية الهندية :
منى سيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية – دار النشر للجامعات، القاهرة – ٢٠٠٢م.

(٤) Amina Okada : Op. Cit., p. 17 .

الجيش وحكام المقاطعات . وإذا تطلب الأمر مقابلة العامة من مختلف أقاليم ومقاطعات الإمبراطورية . كذلك مجالسة الحكماء ورجال الدين ، والفصل فى المنازعات والخلافات بحضور هؤلاء الحكماء . وكذلك تخصيص وقت لمقابلة الفنانين والكتاب لعرض أعمالهم التى أنجزوها على الإمبراطور[1] . أيضًا مقابلات المبعوثين وممثلى الدول الأجنبية ، وتلقى الهدايا منهم فى حضرة أبنائهم ورجال البلاط والموسيقيين .

قد تأثر هذا النوع من التصوير بادئ ذى بدء بالطرز المحلية الهندية التى أرساها سلاطين دلهى ، والفارسية التى قدمت مع الأستاذين مير سيد على وخواجة عبد الصمد - لكن هذه الأساليب تلاشت بالتدريج وبالتحديد على يد الإمبراطور أكبر الذى طلب من فنانيه التحرر منها وتنقية التصاوير لتتجه نحو الطراز المغولى الهندى الخالص الذى عكس شخصية وشهرة الفنان القائم بتنفيذ العمل . . وعندما اتجه التصوير إلى الاهتمام بالصور الشخصية وعمل الألبومات تحرر الفنانون أكثر من الأساليب الموروثة ليتغير إلى الأبد مجرى التصوير المغولى ويتجه نحو المنحوتات والتصاوير الأوروبية التى كانت تأتى لهم عن طريق الإهداء من الأمراء والملوك الغربيين ، والأباطرة بالتالى كانوا يرسلون فى طلب المزيد منها ليقوم فنانو المرسم الإمبراطورى بنسخها ، ناقلين منها ما يطلبه الإمبراطور مثل : الهالات ، نماذج الكرة الأرضية ، الملائكة . . اعتقادا منهم أنها رموز دينية تثبت أقدامهم دنيويًا مثل الغرب .

بالتدريج اندمجت هذه الرموز فى التصوير المغولى مضافة إلى الطرز السابقة ، أخذ منها المصور الهندى ما يناسبه ويرضى ذوق راعى الفن مما نتج عنه الطراز المغولى الهندى الخالص واستحق أن يكون ظاهرة متميزة فى تاريخ التصوير الإسلامى .

ارتبطت تصاوير مجالس البلاط بأسماء فنانين بعينهم ، بالطبع كانوا مفضلين لدى الأباطرة ، بدليل أنهم كانوا يطلبونهم بالاسم لتصوير ما يطلبونه . ثم أن لغة الحوار بين راعى الفن والفنان أكيد كانت عميقة الإدراك والفهم بدليل أن الفنان نجح فى نقل مطالب الإمبراطور ورغباته بدون أى عناء ومشقة . من هؤلاء الفنانين المتخصصين فى تصاوير مجالس البلاط: عبد الصمد، فروكح بك ، بشتر ، مانوهر ، أبو الحسن (نادر الزمان).

وقد ضم الفصل عشر لوحات تمثل مجالس البلاط ، بدأتها بشجرة العائلة التيمورية

---

(١) Ibid., p. 14 - pl. 15 - pl. 7, p. 18 - pl. 11 .

المغـولية ، وإن كـانت تمثل جيلين فـقط لكن هى نموذج للفكر المغـولى الهندى ، والأباطرة الذين كانوا يدعـمون عـروشهم بإثبات أنسـابهم وامتداد فـروعهم من جـدود كانوا هم فى الأصل جذور لهذه الشجرة (لوحة ١) .

ثم مجلس البـلاط الذى يضم أيضًا الجد الأكبـر تيمور مع أحفـاده : أكبر ، جهـانجير وخورام « شاه جـيهان » (لوحة ٢) . ومجلس البلاط الـفعلى « الدربار » الذى كان يضم الإمبـراطور بابر ورجال بلاطه بما فـيهم الموسيـقيين الذين ثبت بما لا يدع مـجالاً للشك من خلال دراسة تصاوير مجالس البلاط أنهم مـوظفون دائمون فى البلاد الملكى وعنصر أساسى فى مجلس البلاط الإمبراطورى - دربار (لوحة ٣) .

أمـا لوحـة ٤ ، فتـمثل الانتـقال الشـرعى للسلطة من الأب إلى الابن ، ووضـحت المشكلـة فـى الوصـف التحليلـى لها وصـولاً إلى نتـيجـة أنها ربما حدث خطأ فى النسخ ، أو لأنهـا نفـذت للإمبراطـور شـاه جيهـان لذلك تخطى التاج الوريث الشرعى وهو جهانجير (لوحة ٤).

منظر آخر من مناظر البلاط تمثل جهانجيـر يستقبل وفدًا مكونًا من صوفى وسلطان تركى والملك جيمس الأول وأحد رجال البلاط يقال أنه الفنان الذى نفـذ الصور الشخصية «بشتر» وقام الإمبراطور بإهدائه فـيل تقديرًا له . وتؤكد اللوحة ما ذكرناه من قبل أن الاسـتقبالات الرسمية كانت من ضمن المهام اليومية للإمبراطور (لوحة ٥) .

أيضًا التصاوير التى جمعت بين الإمبراطور وأبنائه وواحد أو أكثر من رجال بلاطه تمثلت فى اللوحة ٦ (انظر الكتالوج ، تنشر لأول مرة) .

ثم دربار شاه جيهان مع رجال دين داخل البهـو الرئيسى للقصر نظرًا لكـثرة أعدادهـم (لوحة ٧) . أيضًا مـثلت (اللوحة ٨) حفل استـقبال شاه جيـهان لوفد برتغالى مـحملاً بالهدايا الثمينة المكونة من المجوهرات وأحجار كريمة .

الأمير الشاب سليم مع مجموعة من الرجال ربما شعراء أو كتاب، فى جلسة شاعرية فى حديقة القصر العـامرة بالأشجار والنباتات الجميلة ، يصاحب الأمـير رجال بلاطه والعازفين وحرسه الخاص (لوحة ٩) .

الطراز المغـولى الهندى - الإيرانى نراه فى (لوحـة ١٠) حيث نـشاهد الشـاه عبـاس الحاكم الفارسى مستقبلاً مبـعوثًا هنديًا من قبل الإمبراطور ، وتحمل خصائص هذا النوع من التصوير ، كما أنها تمثل مجلس بلاط إيرانى هندى معـاصر للإمبراطور شاه جيهان . الفنان هنا مسـلم ثم اعتنق الديانة المسـيحيـة نظرًا لصغـر سنه عندما سـافر ليتلقـى دروسًا فى فن التصوير فى روما بإيطاليا ، وقضى وقتًا ببلاط شاه جيهان وإن كان قصيرًا، لكن أثر بالتأكيد وتأثر بالتـالى بفن التصوير المـغولى الهندى ، وهذا ما تم منـاقشتـه بالتفصـيل فى الوصف التحليلى للوحة التى لم تأخذ حقها فى النشر ، لذا اعتبرتها تنشر لأول مرة .

لوحة (١)

الموضـــــوع : شجرة العائلة التيمورية المغولية .

التـــــاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٢٣م- ١٦٢٧ م .

المـــــــادة : ألوان مائية معتمة (جواش) وذهب وحبر على الورق .

المقـاسـات : ٣٦,١ × ٢٤,٣ سم (الصفحة) ، ٢١,٨ × ٣٣,٨ (حجم الصورة داخل الإطار) ، المساحة ١٧٧ .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان.

الـنشـــــــر :

- Das, Asok Kumar: Mughal Painting during Jahangir's time, Calcuta, 1978, no. 33 .
- Welch, Anthony and Welch, Stuart Cary : Arts of the islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan, Ithaca and London, 1982, pp. 212 - 15, no. 70 .
- Goswamy, B. N. and Fischer, E. Wonders of a Golden Age, Zurich, Rietberg, Museum, 1987, pp. 92 - 3n no. 41 .

قسم الفنان الصفحة إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول العلوى اشتمل على زخارف دقيقة ألحق فـيما بعد بالتصويرة الأساسية التى كانت تحتوى فقط على شجرة العائـلة المغولية، وقسم بالتالى إلى ثلاثة أجزاء، على الجانبين زخارف حـيرات من القـرن ١٥، والجزء الأوسط مأخـوذ من مخطوطة قـزوين من حوالى ١٥٨٠م.

القسم الأوسط اشتمل على دوائر أكبرهم حملت صـورة الإمبراطور جهانجير وعلى كل جانب دائرتان والأربعة دوائر اشـتملت على تصاوير لأربعة من أبنائه الذكـور أصحاب الحق الشرعى فى الحـكم . كتب اسم كل ابن من أبنائه فـوق الدائرة وهم من اليمين إلى اليـسار خسرو ، جـهانجيزار ، شهـريار وسلطان بارفيز . ثم دوائر أصغـر لأحفاد جهانجـير وأيضًا كتبت أسماؤهم أعلى الدوائر .

أما القسم الثالث والأخير شمل تصـويرة ميران شاه فى الوسط فى أكبر دائرة ويليه على الجانبين أبنـاؤه وأحفاده تتـصل دوائرهم بالدائرة الكبيـرة للجد الأكبـر بخطوط مثل شـعاع الشمس وكتبت أيضًا أسماؤهم أسفل الدوائر .

على أية حال مما يلفت النظر فى هذه التصويرة أنها معكوسة بمعنى أن القسم السفلى الذى اشتمل على الجد الأكبر ميران شاه وأبنائه وأحفاده كان لابد أن يسبق جهانجير وأبناءه وأحفاده . . . كما كان المفترض أن يسبق تيمور وأبناؤه فى سلسلة العائلة ميران شاه وأبناءه لأنهم يمثلون الرعيل الأول فى الشجرة أى تيمور ← ميران شاه ← جهانجير . . . وهكذا وصولاً إلى الأباطرة المغول . . ويبدو أن فنانى جهانجير الذين نفذوا العمل وربما أخذوه من لفافة اشتملت على الخط الأول للعائلة - تيمور وأبنائه ثم ميران شاه وأخيراً جهانجير ، وربما أرادوا بذلك تكريم راعى الفن جهانجير ولذلك قدموه على أجداده .

التصويرة من عمل الفنان دهنراج الذى زاول فن التصوير الشخصى فى مرسم أكبر ثم جهانجير ، كما وجد توقيعه فى الحافة السفلية فى الجزء المرسوم فيه ميران شاه وأولاده وأحفاده[1] .

الألوان باهتة ، واختلفت أحجام الدوائر فى الجزأين الأوسط والسفلى فراعى الفنان أن تكون دوائر جهانجير وأبنائه وأحفاده أكبر من دوائر ميران شاه وأبنائه وأحفاده وهذا يؤكد اهتمامه بتصاوير الإمبراطور الذى كان يرعاه ويجزل له العطاء ، كما أن التصاوير السفلية لميران شاه وأحفاده باهتة وألوانها فاتحة والملامح بها غير دقيقة . رسم كل الوجوه بالبورفيل أو الوضع الثلاثى أرباع يتناسب مع أسلوب دهن راج فى تلك الفترة .

وتاريخ التصويرة يتناسب مع ملاحظة أن صورة الأمير خورام (شاه جيهان) لم تدرج ضمن أبناء جهانجير أصحاب الحق الشرعى فى الحكم ، وهذا ربما لأنه تآمر ضد أبيه لذلك أمر بشطب صورته من شجرة العائلة التى نفذت فيما بين ١٦٢٣م- ١٦٢٧م أى نفس السنة التى توفى فيها جهانجير .

هذا النوع من التصوير (أشجار العائلة) شاع فى كل من البلاطين العثمانى والمغولى ، وكانت تخدمهم فى تدعيم حقهم فى الحكم وشرعية ملكيتهم للأراضى التى فتحوها وصارت ضمن إمبراطوريتهم.

---

(١) Welch and welch : 1982, Op. Cit., pp. 212 - 213 .

انظر أيضًا : شجرة العائلة التركية : Amina Okada: Op. Cit., p. 34, pl. 34.

لوحة (٢)

الموضـــــوع : أباطرة وأمراء البيت التيمورى .

التـــــاريخ : حوالى ١٥٥٠م – ١٥٥٥م .

المـــــادة : ألوان جواش على قماش الكنفاة.

المقـاسـات : ١٠٨ × ١٠٨,٥ سم .

مكان الحفظ : المتحف البريطانى (01 - 8 - 2 - 1913) – لندن .

النشـــــر : - Som Prakash Verma : Mughal Painters and their work., Delhi 1994, p. 379, pl. I .

- Amina Okada : Op. Cit., p. 63, pl. 59 .

– ثروت عكاشة : التصوير المغولى الإسلامى فى الهند ، القاهرة – ١٩٩٠ ، ص ٧٩ ، لوحة ٤٠ .

تمثل الصورة تيمور الجد الأكبر للأباطرة المغول مع أكبر وجهانجير والأمير خورام (شاه جيهان) فى الخيمة الملكية فى حديقة القصر . . وكما سبق القول هذا النوع من التصوير قصد منه تأكيد شرعية الإمبراطور الجالس على العرش وانتقال الحكم وراثيًا من الأب للابن.

التاريخ المقدر للتصويرة يرجعها إلى عصر همايون – ومما يؤكد عملها فى هذه الفترة صغر السن الذى بدا عليه الأباطرة أكبر وجهانجير كما أن خورام صور شابٌ صغيرٌ . . ويحتمل أنها من عمل عبد الصمد لما تحمله من مميزات وأسلوب التصوير الذى اتبعه عبد الصمد ، وبالطبع نفذت فى المرسم الإمبراطورى الملحق بالمكتبة الملكية وتحت إشراف الأستاذ مير سيد على الذى تتلمذ على يديه هؤلاء الفنانون الصغار .

الصورة منفذة على قماش الكانافاة وواضح أن القماش ممزق وتالف فى الجزء السفلى كله والركن الأيمن العلوى ، وأجريت عليه العديد من عمليات الترميم على مر العصور .

اللوحة مليئة بالتكوينات والأشخاص ، فهناك مجموعة من رجال البلاط على جانبى الخيمة الملكية جالسين على الأرض ، هذا بخلاف المجموعة الأخرى الواقفة خلف الأباطرة على الجانبين . وفى الخلف هنا وهناك الخدم والطباخين وموائد وضع عليها صوانى الأكل ومنهم من يحمل تلك الصوانى لتقديمها للأباطرة وضيوفهم .

وبدت الأشجار فى الخلفية فارغة من الأوراق أو موزعة على مسافات كبيرة وهذا يعطينا الإحساس بأن الأحداث جرت فى فصل الخريف أو بداية الشتاء . وعلى المدى البعيد مرتفعات تختلف ارتفاعاتها وبدت متموجة كالسحاب والطيور تحلق فوقها . . وتتضح التأثيرات الفارسية بشدة فى تلك التصويرة حيث الجبال المتموجة والطيور تحلق حولها والتكوينات الكثيرة المعقدة والألوان الواضحة الدقيقة فضلاً عن رسوم الأشخاص المزدحمة.

لوحة (٣)

الموضـــــوع : الإمبراطور بابر مستقبلاً رجال بلاط (دربار) .

التـــــاريخ : بابر نامة حوالى ١٥٨٩م.

المـــــــادة : ألوان جواش على الورق		عمل : منسوبة لفروكح بك .

المقــاســات : ٢٦ × ١٥,٢ سم .

مكان الحـفظ : معرض أرثر م. ساكلر ، معهد سمثونيان ، واشنطن ، D.C. .

الـنشـــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

المــرجـــــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 118, pl. 129 .

يغلب على هذه اللوحـة الطابع الفارسى حيث التـفاصيل المزدحـمة سواء المعـمارية أو الطبيـعية أو كـثرة عدد الأشخـاص بعضهم جـالس بلا حركة والبـعض الآخر يشيـر وكأنه يتحدث، هذا بالإضافة إلى الألوان الزاهية النابضة بالحيوية والصفاء .

الموضوع يمثل جزءاً من الروتين اليومى الذى كان يقوم به الإمبراطور وكان يحرص على أن يسجله فنانوه فى المرسم الملكى وهى الاجتمـاع برجال البلاط على كافة أشكالهم . على الجانبين ربما وزراؤه ومساعدوه يقدمـون له تقاريرهم اليومية ، إلى الخلف منه يقف اثنان من الخدم أو الحرس الخاص به ، وفى مقدمة الصورة فى الركن الأيسر يجلس الموسيقيون ليؤدوا بعض المعـزوفات التى يفـضلها الإمـبراطور ، وفى الركن الأيمن يقف الـسائس وبيـده لجام الحصان وباقى الحراس على بوابة المدخل .

أما الإمبراطور أكبر فيجلس متـوسطاً اللوحة على مقعد مرتفع ، ويومئ برأسه فى اتجاه رجال البلاط الجالسين على الجانب الأيسر وأحدهم ينحنى تقديراً له .

التفاصيل المعمارية والتـصميمات الزخرفية كثيرة ومتـعددة وازدحمت بها اللوحة لدرجة تشتيت الناظر إليـها . فجمعت الزخـارف بين الأرابيسك والزخارف النباتية الملتـفة والملتوية والمتداخلة فى بعـضها البعض . كـما رسم الفنان فى العقد الظاهر خلف الإمـبراطور ثلاثة أشكال لحيوان يبدو أنه أرنب وبينهم زخارف نباتية دقـيقة وزهور رقيقة جداً - على أية حال الألوان والزخـارف تنوعت لدرجـة عـدم التناسق ولم يوفق الفنان فـى اختـيـاره لكل هذه

التفاصيل الزخرفية وكان لابد أن يكتفى بعنصر أو اثنين على الأكثر حتى يرتاح الناظر إليها. كما أتت الألوان باهتة ولكنه أكسبها وضوحًا وحيوية باستخدامه اللون الأصفر الفاقع .

الصورة من أعـمال الفنان فروكح بك وتنطبق تمامًـا مع أسلوب عمله الذى كان مـتأثرًا بالأسلوب الفارسى ، وجدير بالـذكر أن الفنان قام بالعمل كله بمفرده دون أى مـشاركة من فنانين آخرين فى المرسم فاستحق بالفعل أن يطلق عليه جهانجير لقب « نادر العصر » .

لوحة (٤)

الموضـــــوع : أكبر يسلم تاجه الإمبراطورى لشاه جيهان فى حضور جهانجير .

التـــــاريخ : صفحة من ألبوم منتو - حوالى ١٦٣١م.

المــــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

الـعـــــمـل : إمضاء بشتر .

المقـاسـات : ٢٠,٥ × ٢٩,٧ سم .

مكان الحـفظ : مكتبة شستر بيتى - دبلن no. 19, Ms. 7 .

المـــرجــــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 33, pl. 32 .

الـنشـــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

مـثل هذا النوع من التصـوير الذى كـان يجمع بين الإمـبـراطور الجالس على العـرش وواحد[١] أو أكثـر من أبنائه أصحـاب الحق الشرعى فى العـرش كان المقـصود منه إضـفاء الشرعية وحق وراثة العـرش للنسل المغولى وإضفاء أهمية وإعلاء لشـأن الإمبراطور الجالس على العـرش . كما أن هذا النوع غلـب عليه الرمزية والـتخيل لأنه أغلب الـظن صور فى غيـاب الإمبراطور الأب الذى سـتنقل منه السلطة لابنه وريث العرش . هذا لأن التـصويرة تحمل تاريخ لاحق (١٦٣٠م) لوفاة أكبر فى (١٦٠٥م) .

جمعت الصورة بين ثلاثة أباطرة مغول عظام بابر فى الوسط وجهانجير على يمينه ثم شاه چيهان على يساره ، وقد راعى المصور أن يكتب أسـماءهم بجوارهم . ومما يسترعى الانتباه أن أكـبر يسلم التـاج - وهو رمز من رمـوز انتقـال السلطة وهى بالإضـافة للتـاج : الكرة الأرضيـة ، الجواهر الثمـينة - الريشة التى توضع على العـمامة مع جـوهرة ثمينة[٢] وأيضًا الدبوس الذى يوضع بوسط العمامة من الأمام - إلى ابنه الأكبر شاه چيهان وذلك ربما لأنها رسمت فى عصره أو بمعنى آخر هو الذى أمر بتنفيذها متجاهلاً أخاه جهانجير الذى بدا مسالمًا وهو يتطلع لهذا الانتقال الشرعى . .

هناك ثلاثة من كبار رجال البلاط واقفين أمام الأبـاطرة وكتبت أيضًا أسماؤهم بجوارهم أو على لفافات الورق التى بيد اثنين منهم كما كـتب اسم المصور بشتر على الطاولة الصغيرة الموضوعـة أمام مـقعد شـاه چيهان (عـمل غلام باخـلاص بجتر) ، وهى بحـق تتفق مع

(١) انظر أيضًا : تيمور يسلم تاجه الإمبراطورى لبابر Amina Okada : Op. Cit., p. 33, pl. 32 .

(٢) جهانجير يقدم زينة العمامة لشاه چيهان ، انظر : Som Prakash Verma : Op. Cit., p. 412, PL. XLIII

أسلوب بچتر فى الرسم الذى تخصص فى تصوير الفخامة والأبهة الملكية سواء داخل القصور أو خارجها .

يغلب على الصورة الواقعية الشديدة فى تصاوير الأباطرة وكبار رجال البلاط فى ملابسهم وتعبيراتهم وملامحهم المطابقة للأصل ، كما أن توزيع الألوان والتصميمات الزخرفية رائعة على درجات السلم والسجادة التى حملت زخارف نباتية وزهور دقيقة بألوان مختلفة وكذلك على مقاعد الأباطرة زخارف أرابيسك .

لكن رمزية وخيالية المصور تتضح فى القوائم التى تحمل مقعد أكبر حيث يحمله ملائكة أيضًا المظلة التى تعلو المقعد الكبير الذى يجلس فوقه الأباطرة الثلاثة عليها عناصر زخرفية فإنها تمثل السماء والشمس والطيور المحلقة . أيضًا الخلفية وكأنها الأفق بألوانه المتموجة الأبيض والأصفر الفاتح وبعض لمسات خفيفة من الأخضر يعلوها السحاب المتموج .

لوحة (٥)

الموضـــوع : جهانجير يستقبل شيخًا صوفيًا .

التـــاريخ : صفحة من ألبوم سانت بطرسبرج حوالى ١٦١٥م- ١٦١٨م.

المـــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

العـــمل : إمضاء بشتر .

المقـاسـات : ١٨,١ × ٢٥,٣ سم .

المـرجـــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 37, pl. 37 .

S.C. Welch, Yahya Zoka: Persian & Mughal Miniatures, Iran 1994 .

ربما كانت هذه اللوحـة من أوائل ما نفذ بشتر فى بلاط جـهانجير حيث إنـنا لم نعثر له على أى تصويرة قبل اللوحة التى أمامنا حيث بدأ حياته الفنية فى بلاط جهانجير وظل يزاول مهنته فى عهد شاه جيهان لذلك أسلوبه هندى متأثراً بعض الشيء بالتصوير الفارسى مستعيراً كثيراً من الفنون الأوروبية.

جهانجير جالـس على نموذج الساعة الرملية وعلى قاعدتها السفلى مـلاكان راكعان أعلى العرش وعلى كل جانب ملاك وكأنهما يحميان العرش الملكى .

الإمبراطور يسلم كتابًا لشيخ صوفى ذى لحية بيـضاء كثيفة جداً وطويلة وبجوار الصوفى شخص آخر ملتـحى ربما السلطان العثمانى وبجواره الملك جيـمس الأول الإنجليزى بملابسه الأوروبيـة الواضحـة - على أية حال هؤلاء الأجـانب كثـرت إرساليـاتهم للبلاط المغـولى وحرص الأباطرة على تصويرهم لتأكيد صلاتهم وعلاقاتهم بملوك أوروبا .

على أية حال الصورة رمـزية وخيالية كثـرت فيها الأيقونات الأوروبية حـتى الأشخاص المرسومين جاء ترتيبهم فى بلاط جهانجير غير منطقى فما الداعى للجمع بين الصوفى والملوك الأوروبيين .

بالنسـبة للتـصمـيم كله يتـوافق تمامًا مع أسلـوب بچتـر الذى تفوق فى رسم الصـور الشخصية للأباطرة وضيوفـهم ولـم يكتف بذلك فرسم رجلاً فى الركن الأيسر للوحة يمسك إطاراً داخله صورة شخصية يقال إنها لبچتر .

أسفل وأعلى الصورة إطاران يحمـلان تصميمات زخرفية وخـراطيش داخلها كتابات . واللوحة كلها محاطة بإطارين الخارجى عريض جـداً ويحمل زخارف نباتية على درجة عالية من الإتقان وتلوينها رائع ومتنوع وواقعى إلى حد كبير . .

لوحة (٦)

الموضـــوع : شاه چيهان وأبناؤه الثلاثة وعساف خان .

التـــاريخ : مغولى هندى - حوالى ١٦٢٨م أو فيما بعد .

المـــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .

العـــمل : النقش « عمل أكثرهم إخلاصًا لموطنه ، مانوهر » .

المقـاسـات : الصفحة ٣٥,٨ × ٢٤,٢ سم، الصورة ٢٤,٨ × ١٤,٧ سم المساحة ٨١.

النـــقـش : « صورة شخصية لنور الدين چهانجير وأبنائه » نقش على الجانب الأيسر السفلى وعلى الجانب الأيمن السفلى نقش » عمل أكثرهم إخلاصًا لموطنه ، مانوهر « وفى الظهر الكتابة من عمل مير على من حيرات »

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

طبقًا للنص المنقوش الصور الشخصية تخص الإمبراطور جهانجير وأبناءه الثلاثة ، لكن الواضح من السنة أن صور جهانجير وأبنائه كشطت ليحل محلها صور شاه چيهان وأبنائه الثلاثة الكبار وهم داراشيكو ، شاه شجاع وأورانجزيب ثم جدهم لأمهم عساف خان من كبار رجال البلاط .

وهذا النوع من التصوير بلغ ذروته فى عهد جهانجير وشاه چيهان ، منذ ١٦١٠م-١٦٢٠م، ولكنه اتخذ الشكل الدعائى فى الفترة من ١٦٣٠م -١٦٤٠م. وبالطبع نسبة عمل الصورة لمانوهر يشوبها بعض الشك لأنه توقف عن مزاولة مهنة التصوير فى ١٦٢٠م وهى الفترة التى نفذت فيها الصورة بوجه جهانجير وأبنائه ونفسها التى نقشت فيها الكتابات على الإطار السفلى للوحة . . إذًا يصح نسبتها لمانوهر فى شكلها الأول قبل القشط وإضافة صور شاه چيهان وأبنائه .

وإذا ما استبعدنا مسألة القشط واعتبرنا أن الذى قام بتنفيذ الصور الأصلية هو مانوهر فهذا صحيح مائة بالمائة لأنه قام بعمل العديد من هذه التكوينات الملكية[1] . ومما يؤكد أنه لم يقم بتبديل الوجوه أنه توقف عن مزاولة مهنة التصوير فى ١٦٢٠م وحتى هذا التاريخ

(١) انظر أيضًا : Amina Okada : Op. Cit., p. 145, pl. 168 .
Mchnerney : 1991 , figs 12 - 13 .

كان أبناء شاه جيهان لا يزالون فى مرحلة الحضانة لأن أولهم وأكبرهم ولد فى عام ١٦١٥م والاثنين الآخرين لم يولدا بعد .

أمـا بالنسبـة للتكوينات الأخـرى فى الصورة فـهناك بعض العناصـر تكررت بالمثل فى تصاوير أخـرى مثل السـجادة الزرقاء بنفس الزخـارف النباتية وألـوانها المتعـددة وأرضيتـها الزرقاء[1] ، أيضًا السحب المتموجة أعلى اللوحة ، لكن ليس دليـلاً كافيًا على نسبة اللوحة لمانوهر على أية حـال ، من الصعب طبقًـا لصور أبناء شاه جيـهان تحديد سـنهم بالضبط ، وخاصة أن عـساف خان بدا ماسكًا طبق به مجـوهرات يقدمه للإمبراطور شـاه جيهان وهذه واقعـة تتعلق بمسألة تتـويجه على العرش وحـفلات التتـويج وقعت فى ١٦٢٨م وهو نفس التاريخ المقـترح لتنفـيذ اللوحة أو بعـد ذلك بقليل . لكن التفـاصيل الموجودة على الحـافة الأمامية للمـقعد الذى يجلس عليه الإمبراطور هى تكوينات لموكـب حدث بالقرب من العام ١٦١٥م، لذلك ربما أضيفت صور الأبناء الثلاثة فى التاريخ اللاحق وهو ١٦٢٨م، لأنه كما ذكرنا من قبل أكبر الأبناء ولد فى ١٦١٥م، وبالتالى يكون كما هو واضح فى الصورة لازال فى مرحلة الطفولة ولا يزال بدون شارب يوصله لمرحلة الشباب .

---

(١) انظر أيضًا :

Mchnerney : Op. Cit., : fig 10 .

S.C. Welch et al. The Empoars, Album , Images of Mughal india, New York, The Metrobolitan Museum of Art, 1987, pp. 108 - 111, no. 16 .

لوحة (٧)

الموضـــــوع : شاه چيهان دربار – أو مقابلة شاه چيهان لرجال الدين .

التــــاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٢٨م– ١٦٣٠م.

العـــــمل : تصوير مراد Murad (نقش لم ينشر) الصفحة الأولى من صفحة مزدوجة

الحـــــفظ : من المحتمل أن يكون من بادشاه نامة(*) .

النشـــــر : تنشر لأول مرة .

المـــرجـــع : S. P. Verma : Op. Cit., p. 275, pl, (Marar (Murad) C.V.)

تمثل اللوحة دربار شاه چيهان مع رجال الدين . فقد جلس شاه چيهان فى قاعة المقابلات بالقصر الإمبراطورى على ركبتيه وخلفه من الجهة اليمنى يجلس أحد أبنائه ربما (داراشيكو ؟) وإلى اليسار يقف خادم حاملاً المنشة على كتفه الأيمن وخلفهم يجلس جمهور من رجال الدين واضعين كفوفهم فى شكل دعاء أمام صدورهم . أمام شاه چيهان يقف نائبًا عنهم وبجواره وخلفه رجال آخرين ملتحين بعضهم من رجال البلاط والبعض الآخر من رجال الدين . . وفى مدخل القاعة الجالس فيها الإمبراطور صفان من الحرس المسلحين بالدروع والسيوف معلقة فى زنودهم على الجانب الأيمن رافعين عصاهم على أكتافهم اليمنى . وفى آخر كل صف للخارج يقف حامل للشمعدان .

اللوحة مليئة بالتفاصيل والتصاميم المعمارية والزخرفية . . ففى الخلفية السقوف والجدران زخرفت بأشكال نباتية ملتفة وأفرع طويلة على جانبها أوراق شجر وتنتهى بورود رقيقة . يحمل السقف أعمدة ضخمة بتيجان وقواعد مقتبسة من التصوير الأوروبى . المظلة التى يجلس تحتها الإمبراطور اتخذت اللون الأبيض الصافى واكتفى الفنان بعمل نقط باللون الرمادى الخفيف وتُحمل بأربعة أعمدة رفيعة . من العناصر الزخرفية الأخرى التى وضحت فى اللوحة ، الشمعدانات التى يحمل كل واحد منها أربعة شمعات طوال مضيئة ، زخرفت حوامل الشمعدانات والقواعد بزخارف رقيقة اتخذت اللون البنى الفاتح .

وهناك فى الوسط ما بين المدخل والمقعد الذى يجلس عليه الإمبراطور وضيوفه سجادة ضخمة بها أشكال نباتية ملتفة حول بعضها وتحصر بينها ورود صغيرة بألوان مختلفة أرضية الحافة الخارجية للسجادة اتخذت اللون الأزرق أما وسطها فالأرضية حمراء اللون، يلى ذلك

(*) الصفحة الثانية انظر كتالوج الرسالة لوحة ٣٧ .

السور الخشبى على جانبى المدخل ذى الأعمدة المفرغة على مسافات متساوية ينتهى من أعلى بشكل نجمة ثمانية ، اللون بنى فاتح .

اللوحة فى مجملها مليئة بالتكوينات والتصميمات المعمارية والزخرفية تعكس الفخامة والأبهة ، وحرص الإمبراطور على تسجيل مقابلاته التى هى من ضمن مهامه اليومية بالصورة وقد تفوق فى عهده كثير من الفنانين الذين قاموا بتنفيذ كل ما يأمرهم به راعى الفن ومنهم : أبو الحسن ، بلشند ، جفردهان ، هاشم ، هانوفر ، محمد نادر ، محمد زمان .

من نقش على ياقة الرجل الواقف أمام العرش وبيده ورقة - اللوحة عمل ميرزا أو مراد وهى تحمل تأثيرات أوروبية واضحة على السقوف والجدران وكذلك الأعمدة التى حملتها بتيجان وقواعد اتخذت الشكل الأوروبى(١) .

---

(١) انظر اللوحة فى : Stuart Cory Welch, Yahya Zaka : Persian & Mughal Miniatures, the life and times of Muhammad - Zaman. Tehran. Iran, 1994 .

لوحة (٨)

الموضـــوع : وصول المبعوثين البرتغاليين لبلاط شاه چيهان .

التـــاريخ : مغولى هندى - حوالى ١٦٤٥م.

المـــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

العـــمل : بابا أستاذ .

المقـاسـات : ٢٨ × ٣٨ سم.

مكان الحفظ : مجموعة خاصة .

المـــرجـــع : Anjan Cakraverty : Op. Cit.,p. 38 .

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

بإيعاز من الإمبراطور شاه چيهان أقام البـرتغاليون جداراً محصنًا فى البنجاب ذلك لأنه كان يحتقر ويتخوف من القراصنة وقطاع الطرق،حتى قضى تمامًا على معاقلهم فى ١٦٣٢م.

سعى البرتغاليون لمقابلة الإمبـراطور فى ١٦٣٠م فى بلاط النخبة الدبلوماسية ، فنفذت هذه اللوحـة فى مناسبـة هذه الزيارة التى قدمت فـيهـا البعـثة البـرتغاليـة الهدايـا القيـمة للإمبراطور.

يجلس الإمبراطور فى شرفة تعلو قليلاً عن الأرض. يحمل العرش أربعة أعمدة رخامية ضخمة بقـواعد وتيجان مزخرفة بزخـارف بسيطة ورقيقة يعلوها مظلة زُين سـقفها الداخلى بزخارف نباتية متداخلة على أرضية حمراء يحددها إطار اتخذت أرضيته اللون الأسود .

يقف أمام وخلف جهانجير ستة من رجال البلاط والحاشية وأسفل الشرفة اثنان من الخدم رافعًا كل واحد منهما يده اليمنى ماسكًا منشة يحركها للإمبراطور، من خلفهما على الجانبين يقف رجال البلاط والأتباع وحملة الأعلام والحراس ، خلف جدار المدخل من الداخل يقف الحرس على الجانبين . فى الخـارج على بداية المدخل حارس ماسكًا بكلتـا يديه عصا طويلة رفيعـة يرتكز عليها . وخلفه على الجـانب الأيمن الوفد البرتغالى حاملـين الهدايا التى تبدو مكونة من أطباق عليها قطع من الأحجـار الكريمة والمجوهرات ، وأحدهم يمسك بكلتا يديه صندوقًا مطعـمًا أيضًا بالأحجـار الكريمة . الوفد يضم سيـدات ورجال بملابسهم وقبـعاتهم وملامحهم الأوروبية .

فى الجانب المقابل يقف باقى الحراس رافعين على أكتافهم اليمنى عصا تنتهى بشكل يشبه الكرة الموجودة فى اللوحة كلها إما بالبورفيل أو الوضع الثلاثى الأرباع .

التكوينات الأخرى فى اللوحة قليلة ولا يوجد بها حشو . مثلاً السجادة فى مقدمة اللوحة زينت بصفوف من الورود الصغيرة على أرضية غامقة ، أما إطاراتها أرضيتها حمراء وفيها ورد وأوراق تنتهى وتتصل ببعضها البعض (متداخلة) أيضًا اشتمل جانبى العرش والسجادة المفروشة على سور العرش على زخارف نباتية رقيقة ، التنوع الحقيقى فى الزخارف والألوان نراه بوضوح فى تشكيلة الملابس السوداء للوفد البرتغالى أو رجال البلاط والأتباع والحرس . اللوحة منسوبة لبابا أستاذ Babi Ustad ، وهو فنان غير مشهور بمعنى أنه لم يصنف ضمن أمهر فنانى البلاط من القوائم التى ضمت الفنانين وواضح من اسمه أنه هندى الأصل وربما عمل فى بلاط شاه چيهان ؟ ، لذلك من الصعب التعرف على أسلوبه إلا من هذه اللوحة فقط ، وفى رأيى أنه قلد التصاوير الشائعة فى تلك الفترة[1] ، وحفظت وقام بشرائها أحد الهواة وهى الآن محفوظة فى مجموعة خاصة ولم تنشر بأسلوب يعطيها حقها وربما لأنها تشابهت مع كثير من صور الدربار المتعلقة بجلسات البلاط لاستقبال الوفود الأجنبية .

(١) انظر أيضًا دربار جهانجير ، شاه چيهان فى :

Amina Okada : Op. Cit., p. 145 pl. 167 , p. 167. pl 199 .

S. P. Verma : Op. Cit., p. 410, pl. XL.

لوحة (٩)

الموضـــــوع : الأمير سليم (؟) أو دارا شيكو (؟) مع حكماء فى حديقة .
التـــــاريخ : حوالى ١٦٣٠م- صفحة من ألبوم منتو .
العـــــمل : إمضاء بشتر .
المـــــادة : ألوان مائية على الورق .
المقـاسـات : ٢٨ × ٢٠,٢ سم .
مكان الحـفظ : مكتبة شستر بيتى ، دبلن : MS. 7, no. 7. .
المـــراجـــع : - Amina Okada: Op. Cit., p. 173, pl. 209 .
- S.C. Welch, Yahua Zoka: Op. Cit., p. 35 .
النـشــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر :

لوحة أخـرى تمثل تسليات البلاط المغـولى ، حيث يجلس الأميـر سليم مع حكماء فى حديقة قصره ومعه معية أخرى من رجال البلاط ومرافقيه .

المنظر جميل لأنه خـارج جدران القصر ، فى الحديقة الملكية الـتى قسمت إلى أحواض مختلفة فى كل حوض نباتات وزهور تختلف من واحد لآخر . . خلفه حوض لزهور ربيعية جميلة الألوان متفتحة الورود يانعـة الأوراق ، وأخرى بها أشجار مختلفة الأنواع وفى وسط تلك الأحواض سـرير مرتفع عن الأرض بدرجة سلم واحدة مـفروش بملاءة بيضاء نـاصعة ويقوم الخادم بتنظيفها . الأمير الشاب يتـجه بنظره للحكيم الجالس أمامه يمسك بيده اليسرى كأس شراب ، بينما اليمنى ممدودة باتجاه الكتاب الذى يقدمه له الرجل الحكيم بينما الآخرون ينصتـون للحديث الجارى بيـنهما، خلف الأمـير جلس بقيـة رجاله ومرافـقيه وعلى حـافة السجادة جلس رجل معه آلة مـوسيقية ربما يقوم بالعزف الخفيف لتسلية الجالسين . يواجهه الساقى الذى جلس على ركبته اليسرى رافعًـا اليمنى ويقوم بملء كأس من قنينة بيده . أمامه منضدة فى مـستوى يديـه وزعت عليها الأكـواب والكئوس والقنينات خلفـه وقف الحراس يراقبون مداخل الحـديقة ويدل على ذلك اتجاه أجسادهم للخارج ، بالإضـافة إلى شخصين آخرين يقفان فى الجهة المقابلة فى آخر الحديقة .

أسلوب بشتر فى الرسم واضح وجلى لأنه سبق ورسم الأمـير سليم فى تصاوير أخرى

تنطبق تمامًا على صورته هذه[1] وأهم ما كان يتمـيز به الأمير سليم يداه الرشيقـتان وأصابعه الرقيقـة وحركاتها الرقيـقة التى برع الفنان بشتر فى إظهـارها . كما تفوق بشـتر فى إظهار فخامة وأبهة العـصر المغولى وخاصة فى تصاوير تسليات البـلاط المغولى وجلساتهم العديدة من أجل التسلية سواء داخل جدران القصر أو خارجه فى الحدائق مثلاً .

التصميمات المعمارية فى خلفية الجلسة عـبارة عن مجموعة عقود ضخمة تؤدى ربما إلى بهو يوصل لداخـل القصر ، التـقسيم المعـمارى الرائع لأحواض الحـديقة يدل على مـهارة القائمين على تنسيق حدائق القصر ، أيضًـا الألوان على درجة عالية من التناسق والصفاء ، واللوحة ككل تنبض بالحياة وتعكس الفخامة والأبهة التى تميز بهما البلاط المغولى .

(١) انظر الأمير سليم فى عمل بشتر : Amina Okada: Op. Cit., p. 168, pl. 202.

لوحة (١٠)

الموضـــوع : شاه عباس الثانى مستقبلاً سفير الهند .

التـــاريخ : طراز إيرانى هندى ، حوالى ١٦٦٣ م .

العــمـل : منسوب لمحمد بولوزمان

المــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

المقــاسـات : ٣١,٨ × ٢٠,٣ سم .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .

المــراجــع : Yhua Zaki, S. C. Welch: Op. Cit., p. 18 - 22, pl. 58 .

النشــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

اللوحة من عـمل محمد زمـان وهو مصور فارسى من مـدرسة أصفهـان ، وقد بدأت الأساليب المغولية الهندية لفن تصوير المنمنمات فى التطور على يد المصورين الهنود فى الفترة المعاصرة لحكم شاه طهـماسب وشاه إسماعيل الثانى (همـايون - أكبر) ، ووجود الفنانين مير سيد على التـبريزى وعبد الصمد الشيرازى فى المرسم الملكى ، كمـا أن العلاقات الجيدة بين الهند وإيران ساعدت على تبادل المصـورين والشعراء مما أدى إلى تكثيف التطورات التى وقعت على فن التصوير الإيرانى[١] .

كما أرسل جـهانجير فنانيـه إلى إيران للقيام بعمـل تصاوير لشاه عباس ونـبلائه ورجال بلاطه[٢] ، كما طلب من المصور نانها أن يقوم بنقل تصويره من أجل صورة للفنان بهزاد[٣] .

أما شاه جيهان إمبراطور الهند (١٦٥٩م - ١٦٢٨م) اسـتقبل محمد بولوزمان بحرارة وأرسله إلى كشمير حيث كان يوجد لاجئـون إيرانيون آخرون يتلقون رعاية وأجوراً للإعاشة من الحكام الهنود[٤] . ولذلك توجد بعض تصاوير على هوامش من عصر شاه جيهان تنسب

---

(١) Yhua Zaka, S. C. Welch : Op. Cit., p. 21.

(٢) S. P. Verma: Op. Cit., p. 6 .

Amina Okada : Op. Cit., pls: 53 , 192 .

(٣) (لوحة جمال تتعارك) S. P. Verma: Op. Cit., pl. 3 G, p. 317.

Yhua Zak, S. C. Welch : Op. Cit., pl. 42 .

(٤) Abid: p. 20 .

لمحمد زمان[١] ومن هنا اختلف الباحثون حول وجود محمد زمان بالفعل فى الهند أو أنه لم يأت مطلقًا[٢] .

وباعتلاء أورانجزيب العرش وبداية التعصب الدينى فى الشارع الهندى فى تلك الفترة قرر محمد زمان العودة إلى بلاده حوالى ١٠٧١م و ١٠٧٤م. وإن كان التاريخ غير مؤكد .

هذه اللوحة التى نتحدث عنها الآن رغم أنها لا تحمل تاريخًا أو توقيعًا إلا أن أسلوب محمد زمان واضح جدًا لذلك نسبت له ، تمثل اللوحة شاه عباس الثانى وهو يستقبل مبعوثًا هنديًا ، وبالتالى لابد أن محمد زمان عاد إلى الهند قبل وفاة شاه عباس الثانى كما أن النقش أعلى التصويرة يذكر أنها نفذت فى حياة الشاه .

يتوسط الشاه عباس الصورة جالسًا على ركبتيه متجهًا بوجهه نحو المبعوث الهندى ومن حولهما يجلس رجال بلاط الشاه عباس الثاني . بالإضافة إلى الخدم الذين يقومون بواجب الضيافة ، وفى الركن الأيمن للوحة يجلس الموسيقيون يقومون بالعزف والطرب تحية لضيف الشاه .

الملامح والملابس وبقية التفاصيل الزخرفية بالصورة بها تأثر واضح بالأساليب الأوروبية الأنيقة وهو ما درسه الفنان محمد زمان حينما أرسله الشاه إلى روما مركز الفنون العالمى ، ليتعلم فنون التصوير هناك ، وبالفعل قضى ما يقرب من عامين أو ثلاثة وعاد فى ١٦٤٢م، ليولف بين الفنون الشرقية والغربية فى أسلوب تصويره ومن إبداعاته هذه اللوحة التى نحن بصددها . فتتضح شرقيته فى الزخارف النباتية الملتفة فى السجادة وكذلك شريط الكتابة الزخرفى أعلى عقد الباب وأعلى المدخل ، أما أسلوبه الغربى يتضح فى الألوان الصافية الأنيقة والفاتحة أيضًا وكذلك الملامح الدقيقة الرقيقة للشاه ورجاله وتفاصيل الثياب والثنيات والطيات الرقيقة وحركات الأيدى الرشيقة والأنامل الرفيعة .

---

(١) S. P. Verma: Op. Cit., p. 302 .

(٢) Brown, P: Indian Painting undor the Mughals, Oxford 1924, p. 177 .
Arnold, Sirt. W.: Painting in Islam, Oxford 1928, p. 148 .
Martaim, F. R. The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, London, 1912, p. 124 .
Maclagen, E. D.: The Jesuits and the great Magul, London 1932, p. 235 - 236 .

الفصل الثانى

تصاوير المواكب والأعياد

الفصل الثانى

تصاوير المواكب والأعياد

تميزت تصاوير المواكب والأعياد بالصخب والازدحام ، كما أن تخصص فى تنفيذها مصورون من ذوى الاختصاص فى عمل الصور الشخصية ، وإظهار الحالات النفسية المختلفة التى تختلف من شخص لآخر .. كما تميزت أيضًا بالتركيبات المُعقدة ، وكثرة الزخارف والزينات فى الملابس ، وعلى الجدران والسقوف ، فى الظلات والمظلات التى تعلو رءوس الأباطرة ، فى السجاد الذى يغطى الأرضيات ، أو فى الحدائق والأماكن العامة التى كانت تُعقد فيها هذه الاحتفالات ، أيضًا الحركات فيها سريعة ولافتة ومُثيرة للانتباه ، ولا يُمكن أن يُصور شخص فيها إلا وهو يؤدى حركة مُعينة يتطلبها الحدث .

والأهم من ذلك كُله أنه كثرت فيها الاستعارات من الأيقونات والمنحوتات الأوروبية ، فكثيرًا ما صورت فيها الملائكة التى تحمل العروش أو تحميها من الجانبين ، كذلك فرجن ميرى مصورة على الجُدران أو على السقوف ، أيضًا الأعمدة الضخمة التى ترتكز عليها العروش بتيجانها وقواعدها ذات التأثيرات الغربية ، رسوم العمائر والبنايات فى خلفيات الصور ، وتتخللها مناظر طبيعية مُستعارة من المنحوتات والتصاوير الأوروبية .

وقد انتقيت لهذا الفصل مجموعة من تصاوير المدرسة المغولية الهندية فى مُناسبات مُختلفة . شارك فيها الأباطرة رجال البلاط والعامة احتفالاتهم بهذه المناسبات ، والعكس بالعكس بمعنى أن رجال البلاط والقادة وبعض مُمثلى الشعب كانوا يُشاركون الأباطرة فى احتفالاتهم بمُناسبتهم الخاصة مثل ميلاد الأمراء ، حفلات التتويج ، العودة من الحروب والفتوحات منتصرين .

ومن هؤلاء المصورين الذين برعوا فى تصاوير المواكب والحفلات : ماتوهر - أبو الحسن - بلشند - جفردهان - كيسو ، وبعضهم عاصر الأباطرة الثلاثة أكبر وجهانجير وشاه جيهان مثل أبو الحسن ، ونظرًا لتفوقه فى عمل البورتريهات ، ومناظر البلاط طلب منه جهانجير عمل الصفحة الأولى من جهانجير نامة وهى تُمثل منظر تتويجه[١] .. كما أنعم عليه الإمبراطور جهانجير بلقب نادر الزمان لتفوقه فى عمل الصور الشخصية (البورتريهات)

(١) S.P. Verma: Op.Cit., p. 47 .

ولإبداعـاته فـى النقل من التصـاوير الأوروبية ، وشدة تأثره بالفنانين الغـربيين (انظر لوحة ١٦) .

ويتمـاثـل معـه الفنان بلشـند حيث تخصص أيضًا فى عـمل البورتريهـات ، وأظهر إدراكـًا عـميـقًا بـالأساليب الأوروبيـة فى التـصوير والرسم المنظـورى والطبيـعى (انظر - اللوحات ١٧ - ١٨) .

أما المصور جفـردهان الذى قام بعمل (لوحة ١٩) كما هو واضح كان اهتمـامه مُنصبًا على تقنية الظل والضوء ، كما أن تأثره بالفن الغربى لم يكن كثـيرًا مثل سابقيه لكنه اشترك معهم فى إبداعات التصوير الشخصى، وازدحام الأشخاص فى الصورة.

(اللوحـات ١٣ - ١٤) من عمل الفنان كـيسـو الكبـير ، والمُلاحظ أنهـما مُكملتـان لبعضهما البـعض ، ربُما كانتا صفحة مزدوجة فى المخطوط (مولد أمـير - الإمبراطور أكبر يبلغ بمولد ابنه سليم) ، أيضًا تميزتـا بالصخب والجلبة وازدحام الأشخاص ، وكـثرة الحركة والانفعالات والإشـارة فى التعبيرات خـاصة فى (اللوحة ١٣) ، وكل شخـص مرسوم له وظيفـة يقوم بها حـتى العامـة المنتظرين خلف البوابة لتلقى قطع الذهب الذى يلـقى عليهم ابتهاجًـا بهذه المُناسبـة . وأهم ما يُميز أسلوب الفنان كـيسو هو الجمع بين الأسـاليب الفنية الثلاثة : الفـارسية فى طـريقة تنفيـذ المناظر الطبيعـية ، والهندية فى أشـخاصه والأشـجار وأوراقها ، والغربية فى إدراك الأبعاد والرسم المنظورى - أى تنفـيذ التصويرة على مستويات مُتعددة - ثم العمائر فى الخلفية (الكتالوج أشكال ١٨٦ ، ١٨٨ ، ٢٠٤) .

أما مانوهر مُنفذ (اللوحة ١٥) فغلب عليها الازدحـام التام لدرجة اختفاء الأرضية فى الصورة ، وهذا الازدحام صاحبه تفوق وإبداع فى عمل الصور الشخصية بحركاتها وحالاتها النفسية المختلفة . . التأثر بالفن الغـربى واضح جدًا فى رسمه لفرجن مارى فى وسط الجدار الذى يعلو رأس جهـانجير ، كذلك مـلأ سقف الظلة أو المظلة التى يجلس تحتـها جهانجـير بأيقونات أوروبية واضحة . .

وفى تصاوير الاحتفـال بالانتصارات فى الحروب والفتوحات الحـربية حرص الفنان على تصوير الحيوانات وهى ترقص مُشاركة فرحـة الانتصار ففى (لوحة ١١) نجد فيلين وجملين يرقصان ويتعاركان وحولهما أو فوقهما فارسان يُتابعان الموقف . أيضًا فى (لوحة ١٢) أكبر يحتفل بأحد انتصـاراته مُمتطيًا فيلاً ضخمًا يجرى فى سـاحة واسعة ، وعلى الجانبين وقف

رجال البلاط والعامة وحملة الأعلام يحتفلون ويُشاركونه انتصاره .

ومن التصاوير التى تُمثل المواكب (انظر لوحة ٢٠) نرى الإمبراطور شاه جيهان راكبًا هودج فوق فيل ضخم يمرُ به من خلال بوابة حصن من الحصون التى فتحها واستولى عليها ، وخلفه صف من الأفيال ، وعلى جانبه الأيمن صف من الأحصنة التى رسمت لتكمل موكب الانتصار .

واستنتجت من دراسة هذه المجموعة لتصاوير المواكب والأعياد إلى أنها صورة مُزدحمة صاخبة كثيرة الحركة والانفعال ، جمعت بين الأساليب الفارسية والهندية وبصورة أكبر وأشمل الأساليب الأوروبية . كما أبدع الفنانون القائمون على العمل سواء فى عمل البورتريهات أو تنفيذ التكوينات والزخارف وسط هذا الصخب والازدحام .

كما يضم الكتالوج للمقارنة مجموعة من تصاوير المواكب والأعياد والاحتفالات من فترات لاحقة ، والتى استنتجت منها أنها لم تختلف كثيرًا عن سابقتها حيث رأينا التجمعات والازدحام لكافة طوائف الشعب مشاركين الأباطرة والأمراء مواكبهم وأعيادهم (انظر اللوحات : ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤) .

لوحة (١١)

الموضـــوع : بابر فى أجرا يحتفل بفتح هندستان .

التـــاريخ : مغولى هندى - بابر نامة.

العــمـل : لـ مدها خلا Madha Chela .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

مكان الحفظ : الجزء الأول من صفحة مزدوجة موضحة بالصور فى متحف فيكتوريا وألبرت، لندن 1913 - IM 274 .

المـراجـع : Som Orakash Verma: Op. Cit., p. 384, pl. VI

النشــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

اللوحة عبارة عن الجزء الأول من صفحة مزدوجة وهى تمثل ما تبقى من التصويرة ، وربما كان الجزء الثانى النص الذى يحكى قصة فتح الإمبراطور بابر لهندستان ثم وضح النص بالصورة التى أمامنا . .

توضح اللوحة مظاهر هذا الاحتفال الذى تمثل فى قارعى الطبول والصيجان فى الركن الأيسر العلوى يقابلهم فى الركن الأيمن مجموعة من الرجال المبتهجين يقدمون حركات راقصة على دقات الطبول ، ثم يتوسط الصورة اثنان من الأفيال تتشابك رجل أحدهما مع خرطوم الآخر وتدلى من أجسادهما أجراس معلقة بحبال تمتد على طول الجسد وبالطبع عندما يتحرك الأفيال تصدر هذه الأجراس رنات جميلة تتفق مع حركاتهم الراقصة . . وعلى ظهورهم يجلس فارسان يراقبان حركاتهم وكأنهم مدربين على ذلك . ثم يتقدمهم اثنان من الجمال ذوى الأسنام وأيضًا تداخلا مع بعضهم البعض فى حركة راقصة وكأنهما يتعاركان لا يرقصان لأن بدا كل واحد منهما وكأنه يعض فخذ الآخر بفكيه .. بينما الحراس الذين يراقبون الموقف يهرعون لتخليصهم من بعض .

فى مقدمة الصورة أحد الرجال يحمل صينية بها طعام على رأسه وآخر يحمل قربتين ماء متدليتين من عمود مسنود على عنقه وكتفيه . وأمامه آخر يكشف غطاء أحد القدور الذى يعد فيها الطعام. ورجل يقف مراقبًا لاثنين من المصارعين يغطيان فقط النصف السفلى من جسمهما بينما رأسيهما حليقة أو بالأحرى صلعاء . خلفهم يقف رجل آخر يراقب المكان حتى لا يندس أحد محاولاً الدخول أو أنهما ينتظران قدوم الإمبراطور لحضور الاحتفال .

الصورة من عمل مـدها خلا ، هذا الاسم كان يقرأ أحيانًا مـدهو خلا ، على أية حال الاسم بالقراءتين لشخص واحد سواء مدها أو مدهو . . وهو مصور من عصر أكبر . وهذا يتفق مع ما ذكرناه من أن بابر نامة وضحت بالصور فى عهد أكبر كتسجيل للانتصارات التى حققها أجداده وخاصة مؤسسى الإمبراطورية المغولية فى الهند بابر ولتأكيد شرعيته فى الحكم وأحقيته فى الأراضى المفتوحة ووراثة العرش .

التكوين فى اللوحة جمـيل ، التعبيرات الواضـحة على الوجوه تعبيـر بحق عن الفرحة والسـعادة بالانـتصـار . . هناك نقش بالفـارسـية فى الربـع الأيسر العلوى لـلوحة أسـفل الموسيقيين، وهو جزء من النص الذى ربما يكمله الجزء الثانى من الصفحة .

لوحة (١٢)

الموضـــــوع : أكبر يحتفل بأحد انتصاراته .

التـــــاريخ : أكبر نامة .

العـــــمل : مير طاقى Mir taqi .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

الحـــــفظ : مكتبة شستر بيتى - لندن .

المـــراجـــع : Arnold, Sir T. W. and Wilkinson, J.U.S: The library of A Chester Beaty : Acataloge of the indian - Miniature, 3 Vols, London 1936, pl. 34 . (ملونة)

أكبر يمتطى فـيلاً ضخمًـا يجرى برشاقة على أرض واسعـة يرفع الإمبراطور يده محـيـيًا الجمهور الذى اصطف على الجانب الأيمن ينتظرون قدومه لتحيته واقفين فى خشوع واحترام. بينما يجرى أحـدهم خلف الفيل يمسك قوسًا فى يده يحـمى به ظهر الإمبراطور خـشية أن يعتدى عليه أحد .

على الجـانب الآخر وفى مـقـدمة الصـورة يصطف حـملة الرايات التى اتخـذت ألوانًا مـختلفـة . . وكذلك حـملة الدبوس الطويل الذى ينتـهى من أعلى بخطاف ذى حـدين . وخلفهم حـراس آخرون يحـملون سلاحًا على كـتفـهم . وآخر يركب على ظهـر فيل أقل حجمًا من الفيل الذى يمتطيه الإمبراطور وأيضًا معه سلاح فى يده ويراقب الطريق فى الاتجاه المعاكس .

فى خلفية الصورة تبدو تلال قليلة الارتفاع فى وسطها شجرة تحمل فروعها أوراق كثيفة خضراء وفى أقصى الركـن الأيمن العلوى تظهر أسطح لمبانى معمارية تعلوها قـباب تختلف ارتفاعاتها .

لوحة (١٣)

الموضـــــوع : للاحتـفال بمولد الأمـير سليم فى فتح بورسكـرى (الجزء الأول من صفـحة مزدوجة) .

التـــاريخ : أكبر نامة حوالى ١٥٩٠ م .

العــــمل : تصوير كيسو الكبير ، تلوين دهرام داس .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق - ٢٥ × ٣٧,٥ سم .

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت لندن IS, 2 - 1896, no. 117, pl. 78 .

المــراجـــع : Son Prakasha Verma : Op. Cit., p. 385, pl. VII

Amina Okada: Op. Cit., p. 99, pl. 103 .

النشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

حرص الأباطرة على تسجيل مولد أبنائهم بالصورة كظاهرة احـتفالية بمولد الأمير القادم على العرش لتـأكيـد شرعيـة الوراثة والحكم حتى ولو بعد عـمر طويل . أحـداث اللوحة مصورة فى قاعـة الحريم - الحرملك - الصورة مليئة بالتكوينات والأشـخاص الذين رسموا على أربعة مستـويات ، شمل المستوى الأول العلوى الأم الوالدة وحولهـا سيدتان من الخدم تقومـان على رعايتها وإطعـامها حيث إنـها لا تقوى على الحركـة بعد ذلك خادمة جـالسة تحتضن الأمير الوليد عارى من الملابس وملفـوف فى ملاءة بيضاء . أمامها طست أو صحن واسع وصف مكون من ثلاث خادمات الأولى تحمل آنية بهـا ماء وتهم بوضعها فى الصحن والوسطى تحمل بيدها اليسرى شيئًا مستديرًا تضمه على صدرها وتشير بيدها اليمنى وتتحدث مع الأخيرة التى تحمل ثياب المولود مفرودة على كلتا يديها . .

وفى الشرفة التى تعلو مدخل القصر وتمثل المستوى الثالث من أعلى لأسفل وقف قارعو الطبول والصيجان ونافخو النفير واثنان من الحرس أحدهما يحمل قدرًا يبدو به نقود أو قطع ذهبية يقوم آخر بإلقائها للرعاع الواقفين أسفل الشـرفة ابتهاجًا بقدوم الأمير الصغير. . وعند باب الشرفة تقف خـادمة بيدها صحن كبـير ربما به بعض الحلوى تسلمه لأحد الخـدم ليقوم بتوزيعها على الناس أسفل الشرفة .

تجمهـر الناس الذين يبدو من ملابسهم أنهم فقـراء ومحتاجين جاءوا بمجرد سـماع النبأ ليتلقـوا الحلوى والنقود والذهب التى توزع ابتـهاجًا بقـدوم الأمير . وعلى باب القـصر فى

أقصى الركن الأيمن الأسفل وقف حارس يتحدث إلى رجل يبدو أنه أراد الدخول للمباركة .

اللوحة من عمل كيسو الكبير وتلوين دهرام داس ، يلاحظ بها الحركة الانفعالية السريعة والصخب ، كما كان يميز فنانى مرسم أكبر التركيز فى الملامح على الضغط النفسى والعصبى فأصابتنا اللوحة بالانفعال وشدة التأثر وكأن الحدث حى . . التأثيرات الأوروبية واضحة فى اللوحة حيث المناظر الطبيعية فى خلفية المنظر والستارة الكوخ التى تعلو حجرة السيدة الوالدة بطياتها وثنياتها ، كذلك الغطاء الذى يغطى السيدة وثنياته . كما وضحت التأثيرات الغربية أيضًا فى التضاد فى الألوان بين الفاتح والغامق وتوزيعها بإتقان ودراية تامة بتقنية الظل والضوء . على أية حال التصويرة رائعة رغم المبالغة فى الانفعالات النفسية والشد العصبى لكن نجح الفنان فى تصوير الحدث وجعل المشاهد يتعاطف معه إيجابًا أى شعوراً بالفرحة والابتهاج .

لوحة (١٤)

الموضـــوع : أكبر يبلغ بمولد الأمير سليم فى فتح بورسكرى (الجزء الثانى) .
التـــاريخ : أكبر نامة حوالى ١٥٩٠م.
العـــمـل : تكوينات كيسو الكبير وتلوين شترا .
المـــادة : ألوان مائية على الورق .
المقـاسـات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .
مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن IS. 2 - 1896 - 79/117.
المـراجـع : Amina Okada: Op. Cit., p. 101, pl. 106
النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

الجزء الثانى من لوحة مولد الأمير سليم - صورة فى البهو الاستقبالى الواقع فى مدخل القصر .

الصورة مليئة بالتكوينات مثل السابقة ففى الخلفية نرى الأسطح العلوية للقصر ومن خلفها تبدو المناظر الطبيعية المتأثرة بالتصوير الغربى .

يجلس أكبر على مقعد يعلو أرضية البهو ويمد يده للرجل الواقف أمامه مسلمًا ومتقبلاً منه التهنئة بمولد الأمير الذى مسك فى يده مرسومًا ملكيًا أو شهادة ميلاد الأمير . خلف الإمبراطور يقف الخدم والحرس منفعلين ومتعاطفين لسماع النبأ . وخلف المبلغ وقف رجال البلاط مشدودين ومنصتين لسماع الخبر مع الإمبراطور . . وأمامهم فى الجهة الأخرى وقف باقى رجال البلاط وموظفو القصر والمقربون من الإمبراطور يشاركونه فرحته وابتهاجه بقدوم الأمير الوليد ووقف أمامهم ساقٍ يوزع عليهم الشراب ، بينما وضعت الأوانى على صنيتين كبيرتين وصينية أخرى مغطاة موضوعة أمامهم . فى مقدمة الصورة وقفت الفرق الموسيقية المكونة من أفراد كثيرين منهم من يقرع الطبول ومنهم من ينفخ فى النفير والناى وآخرين يدقون الدفوف . . وراقصتان فى الوسط تميلان يمينًا ويسارًا تمسكان بأيديهما آلة موسيقية (الكستنت) لعمل موسيقى بها تتوافق مع الحركات التى يؤدينها والشيلان التى على الأكتاف تتمايل معهما. وهناك رجل آخر فى الأمام يرقص بسيف فى يده اليمنى يلتف خلف ظهره وأمامه آخر يرفع دبوسًا يمسكه بيده اليمنى أيضًا ويمد يده اليسرى محدثًا الحرس الواقفين

أمامه . . وبجوار سـور المدخل وقف طبال يقوم بالنقر على الطبلة بحركـات راقصة وخلفه تقف راقصـة ترتدى ملابس رقص شفـافةالتكوينات ثرية ومليـئة بالانفعـالات والصخب ، والحركات سريعـة ورشيقة - الألوان أيضًا فاقـعة وغلب عليها الألوان الغامقـة التى تتخللها ألوان أخرى فاتحة لعـمل تضاد وجذب للمشاهد . . الأسلوب التصويرى الانفـعالى لكيسو الكبيـر تكرر أيضًا هنا والتـأثير الأوروبى وضح ولكن أقل إلى حد مـا عن اللوحة السـابقة ألوان شترا فاقـعة ولم توزع جيدًا فى اللوحة . ففى رأيى الجانب الأيسـر الواقف فيه رجال البلاط وأتباع الإمبراطور غلب عليه الألوان الغامقة حتى وجوههم بدت سوداء . . ربما قصد الفنان أنهم واقفين فى الظل . . على أية حال رغم المبالغـة الشديدة فى تصوير الحدث ككل إلا أنه شدّنا بواقعيته وأعطانا الإحساس بالبهجة والفرح . . وأيضًا تعرفنا على أحد المناسبات التى كان يبتهج ويحتفل بها الأباطرة المغول فى الهند وهى ميلاد أبنائهم .

لوحة (١٥)

الموضـــــوع : دربار جهانجير - حفل استقبال .

التـــــاريخ : حوالى ١٦٢٠م.

العــــمــل : إمضاء مانوهر .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

المقـاسـات : ١٩,٥ × ٣٤,٥ سم .

مكان الحـفظ : متحف الفنون الدقيقة MFA ، بسطون Inv. 14. 654.

المـــراجــــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 145, pl. 167 .

Yhya Zaka, S.C. Welch: Op. Cit., pl. 28 .

الـنشــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر - نشرت كلوحة فقط فى المراجع المذكورة .

* أثارت هذه اللوحة جدلاً كبيرًا نظرًا لكثرة الجمهور الواقف (حوالى ٦٧) فى البهو أسفل الشرفة الجالس فيها الإمبراطور ، خاصًا وأن هذا الجمهور ضم شخصًا أجنبيًا يقف فى الركن الأيمن للوحـة بالقـرب من المدخل خلف الـسور والفـيل الواقف خـارج الســور . . والأغرب أنه يرتدى زيًا كهنوتيًا ومندسًا بين الجمـهور الواقف فى البهو وخاصة أنه الشخص الوحيد الغريب فى وسطهم .

ولذلك ففى رأيى أن هذه اللوحة تمـثل حفلاً أقامه جهـانجير فى مناسبة سنوية احـتفالاً بتتويجـه . ودُعِى لهذه المناسبة كبـار رجال البلاط والقادة وممثلو الشعب والسـفراء الأجانب المتواجـدين فى تلك الفترة . كـما نرى اثنين من أبناء جهـانجير (أميـر خور وسلطان) واقفـين أمامه ، والثـالث يقف أسـفل الشرفـة وسط الجمـهور الواقف رافـعًا يديه مـحيـيًا الإمبراطور ، بالإضافة إلى رجال البلاط فى الشرفـة وأسفلها . الصورة ربما صفحة مزدوجة من مخطوط توزكى جـهانجيرى (مـذكرات جهانجـير) لكن هذا ما وصلنا ، كـما أننا نرى إمضـاء الفنان فى أقـصى الركن الأيمن السفلى عند الفـيل الواقف خارج سـور المدخل(١) . وبالطبع تحمل اللوحة الكثير من خصائص وأسلوب مانوهر الفنى مثل التكوينات المزدحمة ، ودقـة رسـم الوجـوه الشخصية ومطابقتهـا للواقـع ، وكـذلك الدراية التامة بالطرق الأوروبية

(١) النقش الموجود يقرأ « عمل أكثرهم إخلاصًا للخان زادة » - بعض الباحثين نسبوا العمل لأكثر من فنان معتقدين أن أبا الحسن أحدهم - وآخرين نسبوها لمانوهر تبعًا للأسلوب . انظر : S. P. Verma : Op. Cit., p. 54, pl. 55 .

ويتضح ذلك فى سقف الشرفة التى حملت زخارف وألوان غربية بالإضافة إلى صورة فرچن مارى[1] تتوسط السقف أعلى رأس جهانجير وكذلك كتل السحاب المتموج الظاهر خلف الشرفة ، الأعمدة وتيجانها وقواعدها ، ونقوش سور الشرفة كل ذلك تأثيرات أوروبية واضحة أبدع الفنان مانوهر فى إظهارها .

وهويته الهندية تتضح فى تصوير الإمبراطور بملابسه وحليه وكذلك أبنائه ورجال بلاطه الواقفين خلفه وأمامه وأحدهم يمسك ما يشبه التاج أو العمامة وربما لتقديمها للإمبراطور كإعادة تجديد تتويجه على العرش فى هذا الحفل الوقور . أيضًا الجمهور الواقف أسفل الشرفة بملابسهم وعماماتهم وهويتهم الهندية الواضحة فى سحنهم « كما برع الفنان فى رسم الحيوانات (حصان ، فيل) التى تنتظر مع فرسانها خلف سور المدخل » .

(١) كتب أرنولد : أن صور فرچن من المحتمل منقولة عن صورة أخرى Luhe فى Borghese Chapel in Rome .

لوحة (١٦)

الموضـــــوع : الإمبراطور جهانجير فى نافذة الجاروكة .

التـــــاريـخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٢٠ - جهانجير نامة .

الـعـــــمـل : منسوب لأبى الحسن (نادر الزمان) .

المـــــــادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .

المقـاسـات : ٥٥,٩ × ٣٥,١ سم (الصفحة)، ٣١,٢٥ × ٢٠,٦ (الصورة) المساحة ١٤١.

مكان الحـفظ : مجموعة صدر الدين أغاخان الخاصة ، چنيف .

المــــراجـــع : - Amina Okada: Op. Cit., p. 182, pl. 216, det. p. 180 - 181.

- Anjan Chakraverty: Op. Cit., p. 141 - 142 - pl. 105 .

- Martin: Op. Cit., Vol. 2, pl. 216 left.

الـنشــــــــر : تفاصيل اللوحة تنشر لأول مرة (١٦ أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و ، ز) .

يمثل هذا الحفل أو الجمع طقسًا من طقـوس البلاط المغولى الهندى ، ربما كـان يحدث يوميًـا أو على فترات منتظـمة كتقـليد متـعارف ومتفـق عليه بين الإمبـراطور ورجال بلاطه وجمهوره .

المنظر ليس غريبًا أو فـريدًا لأننا شاهدناه من قبل فى حفلات الاستـقبال أو الدربار التى ذكرناها قبلاً وكثرت فى عهد جهانجير وزادت انتشارًا فى عهد خليفته شاه چيهان .

صور الفنان أبو الحسن (نادر الزمان) جهانجيـر مطلاً من أعلى نافذة فى واجهة القصر يعلوها برج صغير وخلفها مجموعة من المنازل متساوية المستوى (انظر التفاصيل لوحة ١٦ د تنشر لأول مرة). . وعلى الجـانبين نافذتان يطل منهما اثنان من أبـناء الإمبراطور . اصطف رجال البلاط أسـفل الشرفة خمسة منهم أمـام النافذة مباشرة يتلقون الأوامـر من الإمبراطور (انظر ١٦ د) وعلى مستوى أقل فى الجانب الأيسر خمسـة آخرين يستمعون للأوامر أما على الجانب الأيمن اثنان آخران مـنصتان وخلفهمـا وقف الحرس وحملة الأعلام (انظر التـفاصيل لوحة ١٦ د ، وتنشر لأول مرة) .

أسفل الشرفة التى يقف فيها رجـال البلاط فى الوسـط مدخـل صغـير يجلس فيه رجل (من القرفـصاء) . أسـفل هذا المدخل نقش « عمـل نـادر الزمان المتواضع [أبـو الحسن]»[1]

(١) S. P. Verma: Op. Cit., p. 53, pl. 39 .

(انظر ١٦ أ ، ب تفاصيل تنشر لأول مرة) توجد نقوش أخرى عبارة عن أسماء رجال البلاط الواقفين فى الشرفة أسفل جهانجير مباشرة كتبت على تنوراتهم أو أطراف أحزمتهم حيث إنهم واقفين طبقًا لمراتبهم ومكانتهم داخل البلاط (انظر التفاصيل لوحة ١٦ ب) .

مجموعة الرجال الواقفين على الأرض على الجانبين ضمت رجال البلاط ، وجمهور من العامة ، وأجانب وموسيقيين يتقدمهم صف من قادة الجيش أيضًا ذكرت أسماؤهم على ياقات ملابسهم تبعًا لأهميتهم » (انظر التفاصيل لوحة ١٦ هـ ، ز) .

يتدلى من البلكونة العلوية على جدار القصر حبل مثبت به مجموعة من الأجراس ويستمر فى سيره ويبدو أنه معلق فى جهة أخرى يمين القصر . أطلق جهانجير فى مذكراته على هذا الحبل « سلسلة العدالة » فكتب :

« من يشعر بالظلم ، يأتى ويجذب هذه السلسلة بقوة لتحدث ضوضاء وجلبة تثير انتباه القائمين على تنفيذ العدالة .. وهناك أخرى مثبتة عند أسوار حصن Shah Bury فى أجرا ، وأيضًا للرسائل المتبادلة على ضفاف النهر »[1] .

بمرور الوقت فقدت سلسلة العدالة أهميتها ، ونرى فى الصورة الحارس يضرب رجلاً بعصاته لأنه حاول دق الجرس .

أهم ما يميز هذه التصاوير الاحتفالية هو مراعاة المراتب المتسلسلة فى البلاط المغولى حيث الأهمية الأولى تعطى للإمبراطور وأبنائه ثم يليهم رجال البلاط . . وحتى بين رجال البلاط من هم أعلى مرتبة من الآخر فربما كان صفهم يبدأ بالمهم ثم الأهم بل درجات السلم أو الشرفات التى كانوا يقفون فيها كانت ترتيبهم حسب الأهمية ، ثم يليهم فى الأهمية قادة الجيش يليهم الحرس والخدم والفرسان (انظر ١٦ أ) . . وفى لوحتنا هذه راعى الفنان أبو الحسن هذه المراتب وصنفهم حسب أهميتهم ، ولم يكتف بذلك بل راعى أيضًا نسبه المعمارية وأشخاصه الآخرين الأقل فى الأهمية حتى فى ملابسهم تفاوتت من شخص لآخر، وفى هذه التركيبة المركبة المعقدة لم ينس الموسيقيين وحركاتهم وكأنهم يعزفون ويطربون الواقفين (التفاصيل لوحة ١٦ ز) . وخلفهم ظهر مجموعة من الأشخاص الأجانب أحدهم يرتدى ما يشبه السارى والآخر نصفه العلوى عارى من الملابس . ولم ينس الفنان أن يرسم الفيل وفوقه سائس وزينه بجرس معلق فى عنقه . (انظر التفاصيل ١٦ جـ) .

إذن اللوحة مليئة بالتكوينات التى تبدو معقدة بعض الشىء ولكن لم يقف ذلك حائلاً دون إبداع وتميز الفنان أبو الحسن الذى استحق لقب نادر الزمان الذى منحه إياه الإمبراطور جهانجير .

(١) Anjan Chakraverty : Op. Cit., p. 141 (from : Jahanger : Tazuk - i - Jahangiri, tr. A. Rogers, ed. H. Beveridge, London 1904 - 14, repr. 1989, vol. 1, p. 7) .

لوحة (١٧)

الموضـــوع : جهانجير يحتفل بتوديع الأمير خورام لمعركة ميور فى ١٦١٤م .

التـــاريخ : حوالى ١٦٣٥م - بادشاه نامة .

العـــمل : بلشند .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٤٥,٥ × ٢٨,٥ سم .

مكان الحفظ : المكتبة الملكية ، قلعة وندسور MS. P. 86 fol. 43 V .

المـــراجـــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 28, pl. 28 .

S. P. Verma : Op. Cit., 75, no. 26, pl. XXXI .

يؤكد المنظر شـدة ولاء الأبناء للأباء وأيضًا العـاطفة المتبـادلة بين الأب والابن . . وقد صنفت هذه اللوحة ضمن مظاهر الاحـتفال لأنها بالفعل فى نظرى مشهـد احتفالى توديعى لأمير بطل ذاهب للحرب ليعود منتصراً ويؤكد شـرعية انتقال العرش له بعد أبيه بما أنه حقق بطولة لم يسبقه فيها أحد من إخوته الآخرين .

الصورة من عمل بلـشند ويؤكد ذلك النص المكتوب على جدار أسـفل العرش : الخانة اليمنى « خادم البلاط » الخـانة اليسرى « عمل بلشند » وزيادة فى التأكيـد نجد أسفل اللوحة فى أقـصى الركن الأيمن الشخص الواقف وبيـده لوحة كـتب عليهـا شبـه بلشند هو نفـسه بلشند. صور بلشند الأمير الشاب خورام منحنيًا بينما أبيه يضمه بشدة على صدره ليقبله من رأسه مـودعًا إياه متمنيًـا له التوفيق فى المهمـة التى أرسل لها . يرى خرام مـتمنطقًا سيـفه وخوذة الحرب هذا يدل على استعداده التام للمعركة .

يجلس الإمبراطور فى شرفة القصر ، يقف خلفه تابع أو رجل من رجال البلاط وخلفه اثنان آخران فـوق العرش صـورة أبيه أكبـر معلقة على الجـدار المزخرف حـول الصورة من الجانبين بأطراف مـربعة رسم داخلها فازات بأشكال وألوان مـختلفة . وأسفـل الجدار رسوم عرضية يلف حولها إطار وبها زخارف نباتية ووريدات وأوراقها وسيقانها بألوان مختلفة .

باقى رجال البـلاط وحملة الأعلام وقـادة الجيش يقـفون أسفل العـرش رافعين أيديهم وكأنهم يودعون الأمير ويدعون له بالنصر والعودة بالسلامة إلى أرض الوطن .

خارج السور وعند البوابة يقف الحراس والخدم بالإضافة إلى السائس الذى يمتطى فيلاً يبدو ضاحكًا ومزركشًا عند عنقه وعلى رأسه كما وضع غطاء فخم على ظهره . أيضًا المصور الذى وضع لوحًا تحت إبطه الأيسر كتب عليه (شبه بلشند) أى صورة شخصية لبلشند .

اللوحة مليئة بالتكوينات البسيطة وليست بها أى تعقيدات لا فى الحركات ولا الانفعالات التى بدت هادئة ولا فى الزخارف التى استخدم الفنان منها أبسطها ، حتى سور المدخل لم يكن سوى خشب معشق فى بعضه أيضًا المظلة التى تعلو رأس الإمبراطور تحمل من الداخل زخارف أرابيسك ويحملها عمودان طويلان بدون أى زخارف أو تعقيدات . الألوان أيضًا منسجمة ليس بها أى تضاد أوتنافر وواضحة وصافية .

لوحة (١٨)

الموضـــــوع : حفل استقبال شاه جيهان وهو عائد منتصر من معركة حربية .

التــــاريـخ : مغولى هندى - حوالى ١٦٤٠م - بادشاه نامة .

العــــمـل : نقش على الكرسى الصغير الموضوع أمام العرش (عمل الفقير المعدم ميرار) .

المــــادة : ألوان مائية على الورق .

مكان الحـفظ : المكتبة الملكية ، قلعة وندسور no. 773, f. 49 .

المــراجـــع : S. P. Verma : Op. Cit., 410, pl. XL .

الـنشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

ربما هذه اللوحة هى الجزء الثـانى من الصورة السابقة التى تمثل الأميـر خورام ذاهبًا إلى المعركة ، ونحن الآن بصدد صورة تمثله عائدًا منتصراً من معركة .

المقصود من عمل الصورة بالطبع تأكيد شرعية الحكم وأيضًا إثبات أحقية الأباطرة المغول فى الأراضى المفتوحة .

اللوحة من عمل - ميرار الذى كتب نقشًا على كرسى الأقدام الموضوع أمام العرش يقرأ « عمل الفـقير المعـدم مرار » كما أن فـى الركن الأيمن هناك رجلين واقفين أحدهمـا المصور مرار نفسه ويعرف ذلك من اللوح الذى يمسكه بين يديه ربما صورة شخصية له[١] .

الإمبراطور فى الشرفة واقفًا بجوار عرشه يسـتقبل ابنه المنتصر ويضمه إلى صدره ويقبله فى جبينه فرحًا ببطولته . أسفل البلكونة يقف صفوف من رجال البلاط متواجهـين يتقدمهم فى الصف الأول جهة اليسار رصف من حملة النيـاشين والخناجر والهدايا الأخرى موضوعة على صوانى يحملونها علـى أيديهم لتقديمها للأمير المنتصـر . أمامهم فى الركن الأيمن أيضًا الفيل الذى شاهدناه فى اللوحة السابقة فوقه السائس يمسك دبوسًا مسنودًا على رأس الفيل.

معروف عن أسلوب بلشند أنه كـان متأثرًا بالأساليب الغربيـة ويتضح ذلك فى زخارف المظلة التى تعلو عرش الإمـبراطور كذلك الأعمـدة بتيجانهـا وقواعدها الضخـمة التى تسند البلكونة هذه بالإضـافة إلى الفخـامة والأبهة الملكيـة . أسلوبه الهندى يتضح فى التـصاوير

(١) اللوحة التفصيلية (للمصور) فى :
S. P. Verma : Op. Cit., p. 411, pl. XLI.

الشخصـية للإمبراطور والأمير الشـاب كذلك رجال البلاط المحتشـدين فى البهو ، رغم أن الجمود سيطر على ملامحهم إلا أنه ربما لجلال ورهبة الموقف .

التكوينات فى اللوحة بسـيطة وراعى الفنان أن يكون الازدحام فقط ممثلاً فى كـثرة عدد الأشخاص المرسـومين ، وتركزت الزخارف فى المظلة أو المظلات التى تعلو الـعرش ، حتى الجدار لم يزخـرفه إلا بفارة بها زهور بسـيطة الأوراق والفروع . حتى السـجادة التى تغطى البهو بها زخارف نباتية بسيطة ولم يستخدم فيها الفنان إلا ألوان قليلة لم ينوع فيها . تنوعت ملابس رجـال البلاط فبـعضهـا مقلم بخطوط طولية والأخـرى مزركشـة بألوان خفيـفة ، والبعض الآخـر يرتدى ملابس ذات لون واحد . أيضًـا تنوعت أشكال العمامـات أو أغطية الرأس من رجل لآخر .

لوحة (١٩)

الموضــــوع : جهانجير جالس تحت مظلة محاطًا برجــال البــلاط ، أمامــه ثلاثة رجال دين (احتفال بأحد الأعياد) .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، القرن السابع عشر .

العــــمل : النقش لجفردهان (النص غير منشور).

المــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

مكان الحفظ : متحف الدولة ببرلين .

المــراجــع : Ernst Kühnel : Miniaturmalerei in Islamischen oricnt., Berlin 1923, pl. p. 110 .

النشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

موضوع الصورة احتفــال جهانجير بأحد الأعياد . أُعد لهذا الاحـتفال مظلة ضخمة فى ساحة القصر الخــارجية تحملها أعمدة ، يجلس الإمبراطور على ركـبتيه فى مكان مرتفع عن الأرض قليلاً على سجادة صغيرة موضــوعة فوق أخرى ضخمة تغطى المكان ، وإلى جواره يجلس أحد أبنائه على سـجادة صغيـرة أخرى وضعت فى مسـتوى متأخـر قليلاً عن مكان جلوس الإمبـراطور. أمام الإمبـراطور يجلس ثلاثة ملتحـين راكعين فى خشــوع ورهبة . . يحيط بالإمــبراطور من ثلاثة جوانب رجـال البلاط . بعضــهم واقفًا على درجـات السلالم والآخرين راكعين.

خارج جدران القصــر وبوابته الخشبية الضخمــة يقف الحراس فى الجانب الأيمن ، بينما يجلس بعض أفراد من الشعب والعامة فى الجـانب الأيسر وأيضًا راكعين ربما ينتظرون الدور للولوج داخل القصر لتهنئـة الإمبراطور بالعيد الذى أقيم من أجله الاحتفـال واحتشد له هذا الجمع الغفير من رجال البلاط ورجال الدين وجموع الشعب .

العيد المحتـفى به يبدو أنه دينى مثل عيد الفطر أو الأضحى وذلـك من كثرة الملتحين أو رجال الدين ولأن طابع الهدوء الذى اتسمت به اللوحة يؤكد ذلك ، كذلك الإمبراطور وابنه وجمهور الحفل جلســوا جميعًا راكعين خاشعين مما صبغ اللوحـة بالصبغة الدينية . الملاحظ أيضًا أن الفنان لم يقم بـتصوير أى نوع من الفرق المـوسيقيـة التى دائمًا ما كـانت تصاحب

مجـالس الأباطرة وحفلات الاسـتقبـال والأعياد غـير الدينيـة وهذا يؤكد أن العيـد رسمى ومصطبغ بالصبغة الدينية.

بالطبع النص غيـر المقروء جعل مـن الصعب التأكـد بأنها من عمل جـفردهان ، لكن أسلوبه يتضح فى الواقعية الشديدة فى رسم الصور الشـخصية وخاصة رجال الدين المسلمين وهذا يؤكد اهتمامه الشخصى بالموضوعات الدينية خاصة أنه قام بعمل تصاوير عديدة للزهاد والنساك والصوفيين[1] .. أيضًا كـان متفوقًـا فى عمل الصور الشـخصيـة للأباطرة ورجال البـلاط ورجال الـدين ، وليس أدل على ذلك من الصـورة التى نحن بصـددها الآن وذلك التجمع الرهيب وهذا الشبه الواضح فى الملامح ، وإضـافة جو من الرهبة والخشوع يتناسب مع المناسبة التى نفذت من أجلها اللوحة .

(١) انظر لوحات : Amina Okada: Op. Cit., p. 38 pl. 38, p. 188 pl. 222, p. 189 pl. 223

لوحة (٢٠)

الموضـــوع : موكب داراشيكو - وهو يمتطى فيلاً .

التـــاريخ : مغولى هندى - حوالى ١٦٤٠م .

العــمـل : غير موقع.

المـــادة : ألوان مـائيـة معـتـمة على الورق - كـتـابات على الإطار الداخلى (صـور داراشيكو)

المقـاسـات : ٣٤,٥ × ٢٤,٣ سم .

مكان الحـفظ : متحف الدولة ببرلين fol. 15, 4596 I .

المــراجــع : Enderlein : Indische Albumblatter, Lepzig 1979, Tof. 31.

تمثل اللوحة داراشـيكو جالسًا فى هودج على ظهر فـيل ضخم . معه على ظهـر الفيل السائس الذى يجلس عند رقبة الفيل أمـام الإمبراطور وخادم يجلس فى نفس الهودج خلف الإمبراطور ويقوم بالتهوية للإمبراطور بمنشة يرفعها لأعلى بيده اليمنى .

قـام الفنان بعـمـل زينات كـثـيرة للفيل حـول عنقه وحـول رأسه من أعلـى وحول أرجـله ، وضع بسـاط قطيفـة متـعدد الألوان ، الإطارات تحـمل زخارف نبـاتية بسـيطة . للهـودج ظلـة مقـبـبة فـوق رأس الإمـبراطور وظلـة أخرى أمامـية مـستطيلـة فوق رأس السائـس . خلـف الإمبـراطـور صـف مـن الأفيـال ركب فوقـهم فرسان من حـملة الأعلام ، يحيـط بالإمبراطور عند مقـدمة اللوحة فرسان بـعضهم مترجـلاً وآخرين يمتطون أحصنة ، ويبدو أنهم يشكلون خط دفاع وحمـاية لموكب الإمبراطور ضد أى اعتداء يمكن أن يحدث له من هذا الجانب . والذى يؤكد ذلك أن بعضهم يحمل عصى ضخمة كما أن اتجاه الوجوه للجـهة المعاكـسة لخط سيـر الموكب يؤكد أنهم يراقـبون شيـئًا ما ويحـملون موكب الإمبراطور .

الفيل يتـجـه للدخول من باب ضـخم ربما باب القصـر أو حصن أو قلعة وخـاصة أن السـور فى خلفـية اللوحة يشـبه أسوار الحصـون والقلاع . احتـمالاً الموكب يمثل احتـفالاً بانتصـار واستيلاء الإمـبراطور على أحد الحصـون متقدمًـا للأمام ليؤكد هذا الفـتح والنصر العظيم .

اللوحة بها ترقب وانتباه ، وتبعث على القلق والاهتمام خاصة لدى المجموعة التى تمثل خط الدفاع والمراقبة عند مدخل الحصن أو القصر ، كما أن حركتهم سريعة ولافتة .

الفيل الذى يمتطيه الإمبراطور رشيق ويبدو مندفعًا فرحًا داخلاً إلى ساحة الحصن أو القصر مكملاً لفرحة الإمبراطور ومرافقيه بالنصر .

اللوحة خالية من أى زخارف أو تصاوير اللهم إلا الزينات التى تزين بها الفيل فى أغطية الظهر والهودج والمجوهرات حول الرأس والعنق وعند الذيل .

الفصل الثالث

تصاوير سرحات الصيد

الفصل الثالث

تصاوير سرحات الصيد

كانت تصاوير رحلات الصيد من الموضوعات المُحببة لدى الأباطرة المغول ، كما أن مُمارسة الصيد براً وبحراً كانت هواية مُفضلة وكثيراً ما قام بها الأباطرة فى أوقات فراغهم دون أى اعتبار للمخاطر التى يُمكن أن يواجهوها ، مصطحبين معهم نُخبة مُختارة من كبار رجال البلاط وأبنائهم وخدمهم مدججين بأسلحة وأدوات الصيد(١) . قد تستغرق الرحلة ساعات قليلة ، أو يوماً كاملاً ، وأحياناً أياماً . هذا كان يتطلب نصب الخيام وعمل استطلاعات للمكان ودراسة الطبيعة من حوله والحيوانات والطيور التى تسكُن المكان ، تحديد نوعية السلاح والأدوات التى يتطلبها الصيد قبل إخبار الإمبراطور بموعد الرحلة بوقت كاف ليقوم هو باختيار من سيصحبه فى هذه الرحلة من النُخبة . . كذلك إطلاع القائم أو المسئول عن المرسم الملكى ليُعين من سيقوم بتسجيل هذه الرحلة من بين الكتبة والرسامين والمزوقين، ثم عرض القائمة على الإمبراطور ليختار منها من سيقوم بهذه المُهمة الشاقة ، أيضاً لابُد أن يتوفر فيه شروط تلبية رغباته وتنفيذها بالدقة والإتقان الذى يُنشده الإمبراطور.

لذلك كانت تصاوير سرحات الصيد من أمتع موضوعات تسليات البلاط وألقت الضوء على هواية مُحببة جداً لدى الأباطرة المغول فى الهند . ربُما هُناك عوامل ساعدت أيضاً على نجاح المصورين فى عمل مجموعات كثيرة من تلك التصاوير بدقة وإتقان تتمثل فى طبيعة المغول وأصولهم الرعوية والبدوية القائمة على الترحال والتنقل من مكان لآخر ، كذلك طبيعة الأرض التى استولوا عليها بفتوحاتهم وشريعة حُكمهم على هذه الأراضى المفتوحة الشاسعة الامتداد التى اشتملت على مناظر طبيعية وغابات كثيفة الأشجار وصخور مُمتدة متنوعة بين شدة الانحدار وشدة الارتفاع تحصر بينها مُنخفضات وربما كُهوف تحتمى فيها الحيوانات . كذلك طبيعة الجو الذى كان بالطبع يؤخذ فى الاعتبار عند القيام بتلك الرحلات فى أوقات مُعينة فى السنة يكون الجو فيها مُناسباً للصيد . وبالطبع التنوع الشديد فى الحيوانات البرية التى تواجدت فى هذه المنطقة بحُكم الطبيعة والمناخ فهُناك حيوانات للصيد ،

(١) انظر تصاوير صيد أخرى فى :

Amina Okada: Op. Cit., p. 54 - pl 45. p. 127 - pl. 137, p. 133 - pl. pt. 152 - 153 .

وأخرى يصطاد بها . . فاعتاد الأباطرة صيد الظباء والغُزلان وأحيانًا الأسود أو النمور . . أما الحيوانات التى يُصطاد بها فكانت الفهود الصيادة[1] (لوحات ٢٢ ، ٢٤) والكلاب (لوحات ٢١، ٢٢) كما كانت تُستخدم الأفيال والأحصنة والأبقار (لوحات : ٢١ ، ٢٢، ٢٤ ، ٢٥) فى التنقل وحمل الأغراض أو الصيد السمين . ومن الطيور استخدم الباز (لوحتان ٢٤ ، ٢٩) أيضًا فى الصيد فغالبًا ما كان يحمله الأباطرة ومُرافقيهم معهم فى الصيد. هذا بالنسبة لصيد البر ، أما فى البحر فكانوا يصطادون البط البكينى أو الصينى وطائر اللقلاق الذى كثر فى هذه المنطقة (لوحة ٢٩) ، وبالطبع الأسماك (لوحة : ٢٣) .

وتكمُن مُشكلة هذا النوع من التصوير فى منفذى هذه التصاوير أى الرسامين والمزوقين الذين فيما يبدو كان يصعُب عليهم إتمام لوحاتهم بنقوش أو كتابات . نظرًا لطبيعة هذا النوع من التصوير الذى تطلب سُرعة فى الإنجاز وواقعية وطبيعية شديدة فى التنفيذ فى نفس مسرح الحدث دون الرجوع إلى المرسم إلا لعمل الإنجازات الأخيرة لإتمام التصويرة وسُرعة عرضها على الإمبراطور . . ففى الأنواع الأخرى من التصاوير كان اسم المصور والمزوق يوضعان فى أى مكان سواء ظاهرًا أو غير ظاهر ، لكن غلب على تصاوير سرحات الصيد ندرة وجود أى توقيعات أو إمضاءات . ربما لأنها كانت تُنفذ فى مكان خارج إطار المدينة ثم تُعرض على الإمبراطور أو الكُتاب خانة ويُعطى موافقته عليها فيسهوا على الفنانين كتابة أسمائهم عليها لسُرعة ضمها للألبومات أو المجموعات الخاصة بالإمبراطور . . على أية حال المجموعة التى عُرضت هُنا بعضها يحمل أسماء أصحابها وبعضها نُسب لرسامين طبقًا لمُقارنة الأسلوب والتاريخ والإمبراطور المصور مع تصاوير أخرى لنفس الفنان عليها توقيع وتاريخ ومنسوبة بالفعل لفنان بعينه طبقًا للنقش .

(لوحة ٢١ - ٢٢) صفحة مزدوجة : الصفحة الأولى من عمل مسكين (أو مسكينا)، والصفحة الثانية التكوينات لمسكين ، والتلوين لمنصور . ومن المصورين الآخرين الذين تخصصوا فى تصاوير سرحات الصيد الفنان عبد الصمد فى (لوحة ٢٤) عليها نقش يُذكر أنها من عمل خواجة عبد الصمد ، وبالطبع تنتمى لوحته هذه إلى الأسلوب الكلاسيكى للمدرسة المغولية الهندية حيث إنه نفذها فى أواخر مُزاولته لمهنة التصوير ، ويتضح ذلك فى الواقعية الشديدة فى رسمه لساحة الصيد والحيوانات التى يُمكن أن توجد بها وهى الظباء

(١) كانت الفهود الصيادة تستخدم فى إيران والهند لصيد الظباء والغزلان ، كانت تؤسر وتُروض ترويضًا كافيًا ثم تُحمل على محفات أو مؤخرات الأحصنة لمكان الصيد ، ثم يُطلق سراحها للقنص وبسبب سُرعتها الفائقة كانت تصطاد الفريسة بسهولة . انظر : S. R. Canly: Op. Cit., p. 132, pl. 99 .

التى كانت تُصاد بالكلاب . أيضًا الصخور وارتفاعاتها وما تحصره بينها من مُنخفضات كانت ملاذًا للظباء المذعورة ، وليس بها أى تأثيرات أوروبية التى اختفت تمامًا فى تصاويره المُبكرة، ونراها هُنا طفيفة فى تحديدات الصخور وبعض الشُجيرات المحصورة بين الصخور والتلال العالية فى خلفية ومُقدمة اللوحة.

أما (لوحة ٢٦) فقد أعطتنا فكرة واضحة عن طريقة إعداد الفهود الصيادة وترويضها للصيد ، فكانت تُصاد ثم تُعصب العينين وتوضع على حصيرة تمهيدًا لوضعها على محفة لنقلها إلى الحظائر الملكية ، ويعهد بها لأحد المُدربين أو رُبما كان يقوم الإمبراطور نفسه بتدريبها وترويضها وإعدادها للصيد . وفى موعد الصيد تُحمل على المحفات أو العربات التى تجرُها الثيران ثم تُطلق فى ساحات الصيد ، نظرًا لسُرعتها وانطلاقها وراء الفريسة تصطادها بسهولة .

النقش الموجود على صخرتين صغيرتين أعلى رأس أحد العجلين وبجوار السايس يؤكدان العمل لـ « أقارضا - خادم الأمير سليم » حين كان فى الله أباد . ويبدو أن الفنان كان مُفضلا لديه ، وعهد إليه بعمل تصاويره الشخصية ، وأن يوقع عليها بخادم أو غُلام بادشاه سليم أى قبل أن يصبح إمبراطورًا وفيما بعد لقب الفنان نفسه بأقارضا الجهانجيرى ، وهذا يدل على شدة قربه من الإمبراطور وتعلُق راعى الفنان بأسلوبه . تتضح باللوحة تأثيرات غربية فى تحديدات الصخور والأشجار باللون الأسود الغامق ، كما أن الخلفية شديدة التأثر بالأساليب الأوروبية حيث ظهرت البنايات فى الرُكن الأعلى جهة اليسار كمنظر طبيعى تتخلله شجيرات بين كُل عمارة وأُخرى ، وجهة اليمين ظهرت السُحب تتخللها خُطوط باللون الأزرق الغامق .

أما (اللوحتان ٢٧ - ٢٨) فهُما نُسخة من تصويرة لجهانجير وابنه بارفيز يصطاد أسدًا ينقض على رجُل من الأتباع ، وفى رأيى أن هذا الأسد لم يقصد صيده وإنما الأسد الجاسم على رجُل من الأتباع ، والآخر الذى ظهر خلف الإمبراطور يهم بالهجوم على آخرين ظهر فجأة للإمبراطور ومُرافقيه الذين خرجوا لصيد ظباء . حيث ظهر أحد الظباء يجرى مذعورًا فى مُقدمة الصورة خوفًا من كلب صياد ، وبط يبدو فى مجرى مائى ضيق فى أسفل اللوحة. فكانت مُفاجأة مُروعة أرهبت وأزعجت الموجودين كُلهم وغيرت خُططهم لصيد أنواع أُخرى من الحيوانات إلى صيد أسود . . على أية حال اللوحة من عمل فروكح خوردخلا أو فروكح خلا وأى كان هو فنان واحد أو اثنين ، بما أن النقش على أحد النُسخ

يؤكد أنه لفروكح فهو أبدع فى تنفيذ العمل بواقعية شديدة وكانت لديه دراية واضحة بالتصوير الغربى حيث حدد كُتل الصخور بخطوط دقيقة بين كل صخرة وأخرى ، وكذلك صور الشجر المائل جذوعًا وفروعًا مغطاة بأوراق كثيفة لا تترك فراغًا ، السماء عبارة عن خط أو شريط عريض أزرق غامق ، الأشخاص منفعلين ومشدودين مما يحدث أمامهم ، حتى الحيوانات مذعورة وتحاول الهروب من الساحة .

أما بالنسبة (للوحة ٢٩) الأخيرة فى هذه المجموعة تنشر لأول مرة منظر صيد بط بكينى وطائر اللقلاق ، رحلة صيد أو موكب نُزهة فى النهر لا تفرق .. اللوحة مُعبرة من الصعب نسبتها لأى فنان وخاصة أن تكرارها نادر ، ولم أرى مثيلا لها حتى يمكن مقارنة الأسلوب ونسبتها لفنان بعينه . على أية حال لا زال المجال مُتاحا للبحث والتدقيق ، وكان من الصعب استبعادها نظراً لانتمائها للمدرسة المغولية الهندية للتصوير ، ويؤكد ذلك وجود الإمبراطور شاه جيهان وابنه الأمير داراشيكو . فقمت بدراستها والتعليق عليها ، وتوصلت إلى أنها تُمثل تسلية من تسليات البلاط المغولى المُمتعة ، كما أقبل عليها الأباطرة رغم مشقتها وعناء الخروج إليها فى مراكب خصصت للنُزهات البحرية والصيد ، بالطبع فى أوقات مُعينة من السنة تتطلب صفاء الجو وخلوه من الغيوم التى تُسبب الأمطار ، وأيضًا هدوء النهر وعدم ارتفاع منسوبه حتى لا يكون الإمبراطور ومن معه عُرضة للمخاطر والأهوال والكوارث الطبيعية . أيضًا لابد أن يكون موسم تكاثر البط البكينى وطائر اللقلاق مُتزايداً ليكون الصيد جميلاً والنزهة رائعة .

وتمثل (اللوحات : ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥) مناظر صيد من فترات لاحقة وضعت فى الكتالوج للوقوف على مدى التطور الذى حدث فى التعامل مع هذه الموضوعات المصورة فوجدنا باللوحة ١٣٢ منظر صيد نسائى وهو منظر فريد لم نصادفه من قبل وألقى ضوءاً على ملابس الصيد النسائية وآلات الصيد وعلاوة على ذلك الجرأة والشجاعة والإقدام على الخروج للصيد للتسلية وقضاء وقت ممتع فى الصيد دون مشاركة الجنس الآخر الذى توقفت عنده موضوعات التصوير ولم تحصل حتى فى أى من التصاوير السابقة على مشاركة الجنس اللطيف فى أى من رحلات صيد الرجال .

لوحة (٢١ - ٢٢)

الموضـــوع : أكبر يصطاد بالقرب من لاهور .

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية - أكبر نامة حوالى ١٥٩٠م .

العـــمل : تكوينات مسكين ، ألوان منصور .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IS. 2. 1896, no. 56/117 .

المـراجـع : Yhya Zaka & S. C. Welch : Op. Cit., see pls.

Amina Okada: Op. Cit., p. 133, pl. 147 .

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

اللوحة هى صفحة مزدوجـة، وهى لأكبر يصطاد بالقرب من لاهور. . فى الواقع المنظر يمثل معركة صيـد حقيقية ، كأن أكبر أعد لهـا مسرحًا ضخمًا وجهز لها جمـهورًا متفرجين وممثلين مشاركين فى سـيناريو الصيد وخيمـة جهزت بكل احتيـاجات المعركة وسيـاج فسيح لحصر الحيوانات المذعورة داخله لسهولة اقـتناصها ، وبالطبع حيوانات استخدمت فى القنص مثل الفهود الصيادة وحيوانات أخرى فريسة القنص مثل الغزلان تجرى هنا وهناك مذعورة. .

يتوسط الإمبراطور أكبر ساحة الصيد على ظـهر حصان أبيض مدججًا بأسلحة الصيد ، والغزلان تهرب أمامه يأسًا فى حركات سـريعة وبرشاقة لم ير مثلها من قبل ولا من بعد فى أى لوحة أخـرى . . أمامه بالـقرب من الخيـمة رجل جالس على ركـبتـيه يقوم بالإمـساك بالغزلان التى تسقط ضحايـا فى ساحة الصيد . خلفه مجموعـة أخرى من الرجال يقومون بسلخ فريسة أخرى بعد تعليقها من رجلها فى جذع شجرة معلق على كتفى رجلين وحولهم أيضًا مـجموعة أخـرى من الغزلان تنتظر دورها فى السلخ . ورجل آخر بالقـرب من سور ساحة الصيد فى أعلى الصورة يمسك بفهد يقوم بإزعـاج الغزلان وتخويفها ليسهل صيدها . داخل السور أيضًا رجـلان أحدهما يمتطى حصـانًا وبيده سهم يصطاد به والآخر راكـبًا عربة تجرها بقرتان وحشيتان ويبدو أنه تجمع فيها الصيد الثمين من الغزلان. وخارج السور وداخله هنا وهناك مـجموعـات من الرجال التى تراقب الموقف وفى وضع اسـتعـداد انتظارًا لأوامر الإمبراطور بالتقدم والمساعدة فى الصيد .

الصورة من تكوينات الفنان مسكين الذى تخصص فى رسوم الحيوانات ، سباقًا فى هذا التخـصص عن الفنان منصـور الذى قام بتلوين اللوحـة .. على أية حال كلاهـما أبدع فى إخراج هذه اللوحة الرائعة تكوينًا وتلوينًا . فمسكين تفوق فى إظهار الحركة الرشيقة المذعورة للحيوانات ، أيضًا الانتبـاه اللافت لفهود الصيد التى وضحت متنبهة ومتـيقظة تتحين فرصة الصيد الثمين ، كما بدا الإمبراطور منفعـلاً ومهتمًا وغير مكترس بما يحدث حوله ، وصب جم اهتمامه فى الصيد موزعًا الأدوار بعناية على مشاركيه فى هذه الرحلة .

كما تفوق منصور فى توزيع الألوان ، والتنويع فى تلوين الحـيوانات ، فالفهود الصيادة بعضها منقط والبعض الآخر مقلم كذلك الغـزلان بعضها اتخذت لونًا واحدًا سادة والبعض الآخر لونين وتنقيط .. كل ذلك أكسب اللوحة واقعية وتناغمًا رقيقًا .

لوحة (٢٣)

الموضـــــوع : صيد سمكة كبـيرة بشبكة (الصياد غير قادر على سـحب شبكة بها سمكة عملاقة) .

التـــــاريخ : حوالى ١٥٩٥م ، من بستان سعدى .

الـعـــــمـل : إمضاء مانوهر .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

مكان الحـفظ : متحف سنسناتى للفن ، لندن Inw. 1950. 284 Cincinnati .

المـــراجـــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 142, pl. 162 .

S.P. Verma : Op. Cit., (see Manohar C.V) .

توضح اللوحة عملية صيد سمك بالشبكة . . وواضح أن الصيد السمين لسمكة ضخمة مفـاجأة لم يتوقعـها الصيادون ومن مـعهم فى رحلة الصيـد هذه ، حيث نرى على المركب المصاحبـة للرحلة على ما يبدو أميراً شـابًا جالسًا تحت مظلة فى المركب أمامـه وقف خادمه يلفت نظره لضخامة السمكة التى وقعت فى شباك الصيادين ، وكان رد فعل الأمير أن وضع إصبعه فى فمه تعبيرًا عن هول المفاجأة .

أما الصيادان الواقفان فى الماء ممسكان بأطراف الشبكة فيبذلان مجهودًا واضحًا فى جذب الشبكة ، بينما السمكة تحاول إيجاد منفذ للهروب من الأسر .

فـى مقدمـة الصـورة صيادان آخـران أحدهما يحمل بندقية ضخمة على كتفه والآخر منهمكًا فـى الحديث معه وهو يجذبه من يده ، وأمامهما جرى كلبان من كلاب الصيد .

فـى الخلفـيـة فـى الجـهة اليـمنى باقـى رجـال الصيد ، اثنان منهـم يندفـعـان نحـو الصيادين الواقـفين فى الماء ربما ذاهبين لمساعدتهم وثلاثة آخرين بين الشـجر يتطلعون إلى صيـد آخر على الأرض ربما أحد الحـيوانات البحـرية خرج هربًا من النهر . فى الجـهة اليسرى من الخلفية تبدو عمائر مـختلفة الأطوال وتلا يبدو ورائها الأفق والسماء وأمواج من السحاب .

أهم ما يميز اللوحة هو الصور الشخصيـة التى عبرت عن الدهشة وهول المفاجأة وكأنهم يشاهدون سـمكة ضخمة لأول مرة بـهذا الحجم المهول .. لكنه صـيد سمين ومهـارة عالية للصيادين ، بينمـا رسم الفنان سمكة أخرى صغيـرة الحجم عند رأس المركب لا تتناسب مع الحجم الضخم للسمكة داخل الشبكة .

على أية حال اكـتسبنا فكرة عن صـيد السمك ووسـيلة الصيد هنا الشـبكة ، ورحلات صيد السمك التى كانت من ضمن اهتمامات الأمراء ووسيلة من وسائل التسلية وقضاء وقت الفراغ.

لوحة (٢٤)

الموضـــــوع : الملك خسرو يصطاد بالكلاب وفهد صياد .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، من خمسة نظامى ، مؤرخة بـ ١٥٩٦م.

الـعـــــمـل : نقش « عمل خواجة عبد الصمد » .

المـــــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٤,٧ × ٢٤,٣ سم .

مكان الحـفظ : المكتبة البريطانية ، لندن MS. Or. 12208, fol. 82a .

المــراجـــع :

Amina Okada: Op. Cit., p. 68, pl. 65 .

S.P. Verma: Op. Cit., 'Adu' s samad (c.v.) p. 45, pl. 10.

P. Brawn: Op. Cit., pl. 36 .

R. Ettinghausen; Op. Cit., pl. 17 .

الملك خسرو يصطاد فى منطقة جبلية خشنة الصخور كثيرة الارتفاعات والمنحدرات ، تهرب منه الغـزلان هنا وهناك وتجرى خلفها الكلاب ، بينما الفهد وضع على عـربة واقفًا منتبهًا يراقب الموقف من بعيد . يمتطى الملك خسرو وباقى الفرسان معه أحصنة ، ثلاثة منهم داخل ساحة الصيد مع الكلاب والغزلان التى تجرى مذعورة ، وهناك فارسان خارج الساحة أعلى الصورة يرفعان بازين على أيـديهما اليمنى ويتحدثان مع بعضـهم البعض ، بينما أخذ رجلان يجريان أمامهما .

تحمل اللوحة توقيع خـواجة عبد الصمد وربما تمثل آخـر عمل قام به ، لأن هذا التاريخ يمثل أواخر حياته فى البلاط المغولى لدى الإمبراطور أكبر ، كما أنها تشير إلى أسلوبه القديم المعتمد على الأساليب الفارسية الموروثة حيث سلسلة الصخور غير منتظمة الشكل ارتفاعات وانخفاضـات ، رشاقة الحيوانات وحركـاتها السريعة ، التلوين الهادئ ، الأشجـار البسيطة الموزعة بين الصخور. الحركات التى يؤديها الملك خسرو ومرافقيه هادئة وغير انفعالية ، لكن لم يوفق الفنان فى تكوين مجـموعة من الغزلان مـحصورة بين الصخـور فى وسط اللوحة واتخذت نفس لون الصخور مما جـعلها غير واضحة وتحتاج إلى تفـتيش عنها لاصطيادها ، وهى مذعورة وتحاول الفرار من حصارها بين الصخور وبين الصيادين .

لوحة (٢٥)

الموضـــوع : الأمير سليم يستريح خلال رحلة صيد .

التـــاريخ : حوالى ١٦٠٠م.

العـــمل : تنسب لمسكين .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٨,١٠ × ٢,٢٣ سم .

مكان الحفظ : متحف بلدة لوس أنجلوس للفن ، (مجموعة Nasli and Alica Hecramaneck), M. 8432 - 7 .

المـراجـع : Amina Okada: Op. Cit., p. 137, pl. 152 .

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

الأمير سليم يستريح أثناء رحلة صيد فجلس على صخرة تحت ظل شجرة ضخمة خلفه خادمه، أمامه الفهد الصياد موضوع على صخرة لإراحته ، كما وقف حصانه بجواره أيضًا للراحة من عناء الرحلة .

فى مقدمة الصورة جلس مجموعة من المرافقين يعدون الطعام للأمير ويتضح ذلك من القدر الموضوع فوق النار وأمامه رجل يراقبه .

بينما فى خلفية اللوحة بدا كوخ وسط الصخور والتلال العالية جلس أمامه أربعة من الزاهدين أو النساك عراة من ملابسهم شعورهم ولحاهم طويلة .

العمل منسوب لمسكين لعدم وجود نقش إنما نظرًا لتكرار منظر الصخور التى رسمت بطريقة زخرفية فى أعمال كثيرة لمسكين فإنها تنسب لمسكين بالإضافة إلى مهارته فى عمل رسوم الحيوانات وخاصة حصان الأمير الذى زينه بأغطية جميلة على ظهره وعلق جراب السهام فى وسطه ، وهى تمثل أعماله الأخيرة لكنها منفذة باستخدام قلمه بدقة ومهارة مراعيًا توزيع أشخاصه فى اللوحة ولم يكدسهم فى مكان واحد . . وأدرك أن الأمير يرتاح فلابد أن يستمتع بوقته فى خلوة لا يزعجه فيها أحد .

وبالمثل وزع الحيوانات والطيور فى اللوحة ، فهناك بحيرة صغيرة فى مقدمة اللوحة بها

بط يسبح وربما هو الطعــام اللذيذ الذى يعد للأمير ليـستريح ويهنأ بطعام ســاخن بعد رحلة صيد شاقة ، وليستطيع أن يكملها بنشاط وهمة .

إذن الفنان كان مطالبًا بملاحظة كل شيء مما يجرى من حوله فى مثل هذه الرحلات . . وهنا رأيناه يسجل حتـى الاستراحة القصيـرة التى نشدها الأمير لمدة طالت أو قـصرت فهى مطلوبة ليتمكن من استئناف نشاطه وهمته .

لوحة (٢٦)

الموضــــوع : الأمير سليم يأسر فهد صيد معصوب العينين .

التـــاريخ : مغولى هندى ، الله أباد حوالى ١٦٠٠م - ١٦٠٤م .

العـــمـل : النقش قرأ : « من الخادم أقـارضا ، للأمير سليم » مكتـوب على صخرتين بجوار رأس أحد العجلين اللذين يجران عربة المحفة .

المـــادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .

المقـاسـات : الصفحة : ٣٨,٩ × ٢٧,٥ سـم - الصـورة ٣١,٢ × ١٩,٤ سم المساحة ٢٠٣

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .

المــراجـــع : S.R. Canly : Op. Cit., p. 132, pl. 99 .

S.P. Verma: Op. Cit., Aqa Riza (c.v.) p. 67, pl. 30.

تمثل اللوحة الأمـير سليم جالسًا على ركـبتيه واضـعًا يديه أسفل فـهد صياد مـعصوب العينين، يقف خلفه خادم يهوى له بوشاح طويل يلفه حول جسمه ، بينما الأمير يلف حول وسطه وشاحًا آخـرًا عريضًا جدًا يتدلى علـى جانبه الأيسر . أمام الأمـير يقف اثنان آخران يعاونانه فى وضع الفـهد على حصيـرة مجدولة من سـعف أو قشور الشجـر . بينما وقف آخران خارج مكان الحصار أمامهما اثنان يجهـزان محفة مجدولة أيضًا لوضع الفهد بداخلها تمهيدًا لنقله إلى مكان الصيد بعد ترويضه وتدريبه على صيد الظباء أو الغزلان .

هناك شجرة ضخـمة ليستظل بها الأميـر ذات جذع سميك بدت جذورها متـسلقة حتى أعلاها ومجدولة مع بعضها البعض وتنتهى بأوراق كـثيفة ليست بينها أى فراغات . كما أن المكان محاصر بمجـموعة أخرى من جذوع الأشجار الأقل ضـخامة ولا تنتهى بأى أوراق . يليها فى خلفية الصورة فى الجانب الأيسر مجمـوعة من المبانى بعضها مقبب والبعض الآخر مدبـب بما يشبـه المآذن . أما الجـانب الأيمن العلوى رسمت بـه سحب ممتـدة مظللة باللون الأزرق الغامق .

النقش المكتـوب يؤكد أن العـمل لأقـارضا للأمـيـر سليم ، لكن Verma يرى أن هذا الأسلوب يخـتلف تمامًا عـن أسلوب أقـارضا جـهانجـيرى - لذلك فـهـو يرى أن النقش

أضـيف مـؤخـراً وأن الشخـص المعنى بالصـورة هو أكـبـر ، وأن نفس الموضـوع وضح بالصورة[1] :

على أية حال هناك أيضًا خصائص فى الصورة تأكد نسبتها لأقارضا مثل الرجل الواقف خلف جهانجـير يهوى له بالوشاح تكرر فـى تصاويره . أيضًا أقارضا كـان مصاحبـًا للأمير سليم فى الله أباد عندمـا أسس مـرسمًـا هناك ويؤكد ذلك لـوحة تحـمل نقش مؤرخـة فى ١٥٩٩م[2] . بالإضافة إلى لوحـات أخـرى لم تحمل تاريخًا لكن منسوبة لأقارضـا العبـد أو الخـادم للشاه (أو بادشاه) سليم ، وفيـما بعد لقب نفسه بـ أقارضا جهـانجيرى عندما أصبح سليم الإمبراطور جهانجير .

(١) انظر : Akb., VA., Is, 2- 1896 no. 2 .

(٢) S. P. Verma : Op. Cit., Aqa Riza (c.v.), p. 67, pl. 30 .

Ibid: p. 64, pl. 2.

لوحة (٢٧)

الموضـــــوع : جهانجير وابنه سلطان بارفيز يصطادا أسداً انقض على رجل من الأتباع .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، ١٦١٠م.

العــــمــل : منسوبة فى ظهر الصورة لفاروكح خورد (الصغير) خلة .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .

المقـاسـات : الصفحة : ٢٢ × ٢٨,٥ سم - الصورة ١٩,١ × ٢٥,٩ سم المساحة ٦٨

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .

المـــراجـــع : S.R. Canly : Op. Cit., p. 136, pl. 100 .

S.P. Verma: Op. Cit., (Farrukh hward chela c.v. p. 147, pl.).

لوحة (٢٨)

الموضـــــوع : جهانجير وابنه سلطان بارفيز يصطادا أسداً انقض على رجل من الأتباع .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، ١٦١٥م.

العــــمــل : نسبت لفاروكح خلة[1] .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .

المقـاسـات : الصفحة : ١٩,٩ × ٢٩,٧ سم - الصورة ٢٦,٣ × ١٧,٢ سم المساحة ١٩٥

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان .

المـــراجـــع : S.R. Canly : Op. Cit., p. 136, pl. 101 .

S.P. Verma: Op. Cit., (Farrukh hward chela c.v. p. 154, pl. 17?).

نسختـان لموضوع واحـد جهانجـير يصطاد أسداً، فى حين انـقض الأسد على رجل من أتباع الإمبراطور . . يشاركه فى هذا الهجوم على الأسد ابنه سلطان بارفيز الذى سلط سيفه على رقبة الأسد بينما رشق الإمبراطور دبوسه فى رقبته ، فى حين لف الفيل خرطومه على جسد الأسد ليشل حركته .

وقف باقى الرعية حـول المكان يحاصرونه ، بعضهم يحاول الفـرار من أسد آخر يجرى

(١) Falk, Taby : Mughal and Rajput Paintiy, London 1978, pp. 3a 31, no. 16 .

خلفهم متسلقين شجرة مائلة بجذعها وفروعها يقف أعلاها حيوان يشبه القرد . وآخر وقف فوق صخرة فارداً ذراعيه مذعوراً من المشهد الرهيب للرجل الواقع تحت أنياب الأسد وأظافره . خلفه وقف ثلاثة فرسان على أحصنة مشهرين أسلحتهم فى وضع الاستعداد وينصتون للرجل الواقف أعلى الصخرة الذى ينقل لهم ما يدور فى ساحة معركة الصيد . . فى مقدمة الصورة فارس جلس بجوار حصانه يقوم بصيد بطة برية وتقيدها وآخر معه كلب صيد ويحاول الكلب الدخول للساحة ، واثنان أحدهما يحشو بندقيته لتكون جاهزة للاستعمال .

المنظر مرعب ويبعث على الحزن والخوف ، ويوضح مدى شجاعة الإمبراطور وابنه فى مواجهة الموت فى سبيل إنقاذ أحد رجالهم المخلصين من أنياب الأسد . . الانفعالات واضحة الحركات سريعة وانفعالية على قدر الموقف . كما أن الموقف مثل فضيلة أخلاقية إمبراطورية لأنه ليس مجرد هجوم شجاع على أسد بل تعدى ذلك إلى إنقاذ حياة أحد صياديه الذى وقع فى براثن الأسد .

نسبة التصويرة لفاروكح خورد (الصغير) خلة (العبد) طبقًا للنقش لم تدع لنا مجالاً للمناقشة وخاصة أن اسم هذا الفنان لم يرد على تصاوير أخرى لمقارنتها بهذه التصويرة . . أما النسخة الأخرى (لوحة ٢٥) لفاروكح خلة (الخادم) طبقًا لـ Falk [(١)] فهى أيضًا مجالاً للمناقشة وعليها علامة استفهام ، خاصة أن هذا الفنان عمل فى عصر أكبر ، وربما كان فى أواخر حياته عندما نفذ هذه اللوحة . . على أية حال النقش الموجود خلف الصفحة اليسرى بالهندية ويمكن أن يكون الفنان قام فقط بعمل التكوينات مثل الصخور المعلقة والأشجار ذات الجذور المتدلية خاصة أنها ظهرت فى تصاوير أخرى جُمعت فى ألبوم لجهانجير وترجع إلى ١٥٩٠م - ١٦٠٠م[(٢)] . وبالتالى الصور الشخصية لجهانجير وبارفيز ربما أضيفت فيما بعد وبيد فنان آخر من فنانى بلاط جهانجير .

(١) T. Falk: Op. Cit., no. 16 .

(٢) Beach, M. C.: The grand Mughal : Imperial Painting in india (1600 - 1660) . Williamstown 1978, pp. 109 - 110 .

لوحة (٢٩)

الموضـــوع : شاه چيهان يصطاد طائر اللقلاق(*) ، ويط بكينى .

التـــاريـخ : مغولى هندى ، ١٦٤٠م.

العـــمـل : غير موقع

المـــادة : ألوان مائية معتمة وذهب على الورق .

المقـاسـات : ٣٠,٦ × ٤٤,٤ سم

مكان الحفظ : مجموعة خاصة .

المـراجـع : Anjan Chakraverty : Op. Cit., pl. s. p. 24 - 25 .

النشـــر : لم تنشر من قبل تفاصيل اللوحة أ ، ب ، جـ ، د .

تمثل اللوحة الإمبـراطور شاه چيهـان يمارس رياضة الصيـد المفضلة التى طالما مارسـها الأباطرة فى أوقات فراغهم سواء براً أو بحراً .

شاه چيهان فى مركبه الملكى الكبير الذى كان يخصص للرحلات والمهرجانات والحفلات الخاصة يصـاحبه ابنه المفضل داراشيكو ، وكـبير الوزراء عساف خان (انظر التـفاصيل ٢٩ أ تنشر لأول مرة) . ونخبـة أخرى مختارة من كبار رجال البلاط يسـتقلون قاربين آخرين أقل فخامة على جانبى المركب الرئيسى (انظر التفاصيل ٢٦ ب ، د تنشر لأول مرة) .

يجلس فى مقدمة المركب الملكى الإمبراطور رافعًا على يده اليمنى باز الصيد خلفه أيضًا الأميـر داراشيكو وبيده باز ويليه عـساف خان ثم اثنان من الخـدم واقفين يليهمـا صفين من الرجال الذين يقـومون بالتجديف على كـلا جانبى المركب خلفهم اثنان من قـارعى الطبول الموضوعة أمامهم ثم خادم آخر فى مـؤخرة المركب (انظر التفاصيل لوحة ٢٩ ب ، جـ تنشر لأول مرة) .

مقدمـة المركب الملكى اتخذت هيئة رأس حـصان بلجامه المشـدودة فى جسم المركب ، يظل مقصـورة الإمبراطـور ومرافـقيه ظلة ضخمة اتخذت شكل القباب تحملها أعـمدة مثبتة فى جسم المركب الذى زخرف من كلا الجانبين بأزهار اللوتس الجـميلة (انظر التفاصيل لوحة ٢٩ أ تنشر لأول مرة) .

(*) اللقلاق : طائر طويل الساقين والعنق والمنقار يعيش بالقرب من الماء .

تجرى أمام المركب الملكى مجموعة من طيور اللقلاق والبط البكينى الذى اشتهرت به المنطقة ولا زالت تربى فى مزارع وتلقى عناية كبيرة للمحافظة عليه من الانقراض .

خلفية اللوحة بدت كلوحة أو شاشة عرض جميلة لموكب مصاحب للإمبراطور . ففى المقدمة نرى مجموعة من الخدم كأنهم يحملون محفة انتظاراً لانتهاء الرحلة لحمل الإمبراطور عليها ليستريح من عناء الرحلة . خلفهم مجموعة من الرجال مترجلين ثلاثة منهم يمسكون لجام أحصنتهم والباقى حاملين عصا طويلة على أكتافهم ثم صفوف من الفرسان فوق أحصنتهم يليهم راكبى الأفيال . . أنه حقا عرض عسكرى أو ملكى ضخم يحمى الإمبراطور ومرافقيه أثناء رحلة الصيد . خلفهم بدت الصحراء الشاسعة بصفرتها ومجموعة النباتات الصحراوية المتناثرة هنا وهناك . فى الأفق البعيد بدت السحب المتموجة والمتدرجة متخذة اللون البنفسجى المخضر مع لمسات باللون الأزرق (انظر التفاصيل لوحة ٢٩ د تنشر لأول مرة) .

من المؤسف أن اللوحة فى مجموعة خاصة ولم تنشر من قبل وعلى ما يبدو ليس بها أى نقوش نستدل منها عن الفنان الذى قام بتنفيذها كما أن رحلات الصيد أو المواكب والمهرجانات البحرية نادرة ولا مجال للمقارنة هنا مع ما يشبهها من تصاوير .

الفصل الرابع

مجالس الطرب والموسيقى والرقص

الفصل الرابع

مجالس الطرب والموسيقى والرقص

تميزت مجالس الطرب بالمرح واللهو لأن الفرق الموسيقية وفرق الراقصات كانت أهم عنصر فى تلك المجالس . كما كانت دائمًا الساحة الأمامية لهذه التصاوير تتسم بالاتساع والبراح لتترك المكان لحُرية حركة الراقصات دون أى مُعاناة، وحتى يُشاهد الإمبراطور أو الأمير حركاتهن ، ويتمتع بسماع الموسيقى والغناء بشاعرية وانسجام . . أيضًا صاحب هذه المجالس صوانى الشراب والطعام الذى يُقدم للإمبراطور أولاً ثم جميع المُشاركين فى مجلسه بكرم وسخاء زائدين .

كان يُشارك الإمبراطور مجالس الطرب والموسيقى والرقص كبار رجال بلاطه أحيانًا، وأحد أخواته أحيانًا أخرى ، والشُعراء بالإضافة إلى الفرق التى يحضرها له أتباعه حسب رغبته وأوامره حتى يمتعوه بموسيقاهم وغنائهم . . وفى تصاوير أخرى رأينا الإمبراطور هو الرجل الوحيد وسط النساء يمرح ويلهو ويستمع إلى الموسيقى والغناء، ويُشاهد الرقص بعيدًا عن هُموم الإمبراطورية فى قاعات الحريم أو التراس أو فى الحدائق الملكية . باستعراض المجموعة المختارة لهذا الموضوع نجد أن (اللوحة ٣٠) التكوينات والألوان لمسكين ، الذى بدأ فى بلاط أكبر مُشتركًا فى المرسم فى تلوين الصور فقط ثم تطور إنتاجه ، ومع إتقانه التلوين بدأ يتجه إلى عمل التكوينات التى أوصلته إلى البراعة فى عمل الصور الشخصية والبورتريهات، وهذه اللوحة واحدة من إبداعاته التى قام بها بمفرده وعبرت بالفعل عن مهارة فائقة فى التكوينات وتوزيع الأشخاص وحركاتهم وإنصات الجالسين للموسيقى ومُتابعة جيدة للرقص. كما تفوق فى الرسم وزع ألوانه جيدًا وبدقة وإتقان بالغين . .

ولم يكتف الأباطرة برعاية الفنانين وحثهم على عمل تصاوير لهم فى مُختلف جوانب حياتهم اليومية . . فكانوا هُم الحُكام وفى نفس الوقت الفنانين المبدعين المحبين للشعر والتأليف والنقد الفنى بل تعلموا الرسم على أيدى أمهر الرسامين فى مراسمهم ودرسوا الخطوط . . وفى هذه (اللوحة ٣١) نجد هواية أخرى وهى العزف على الآلات الموسيقية فهذا إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور يلعب على الربابة فى حديقة ومعه ثلاثة من الأتباع يُصفقون له ويطربون من سماع ما يعزفه من موسيقى . اللوحة من عمل فروكح بك ، يذكر التاريخ أن هذا الفنان عمل فى بلاط أكبر ثم تركه إلى بيجبور ليعمل لدى الحاكم

الإقليمى هُناك إبراهيم عادل شاه فى الفترة من ١٦٠٠ - ١٦١٠ م ليعود ثانية إلى بلاط ومرسم جهانجير ليمنحه لقب نادر العصر ومكافأة مالية تُقدر بألفين روبية(١) . .

على أية حال تركه لمرسم أكبر واشتغاله لدى حاكم بيجبور ثم عودته ثانية للبلاط المغولى فى عصر جهانجير . استفهامات لا تجد إجابة لكن ربُما لشدة مُحافظته على أسلوبه الفارسى القديم فى أعماله ، ولأن الأباطرة كانوا ينشدون دائمًا التجديد والابتكار لتحديد هوية الفن المغولى الهندى ، هذا ما دفعه إلى الهروب إلى الديكان ليعمل لدى حاكمها ، ولم يترك الفن بل أنتج هناك إبداعات، وكانت هذه إحداها وتدل على شدة قربه من حاكم سلطنة بيجبور ، ويؤكد ذلك النقشان الموجودان أعلى وأسفل اللوحة .

أما (اللوحة ٣٢) فهى لسُلطان بغداد مع خادمة صينية ، فى جلسة شراب وطرب ورقص فهى من عمل بشنداس الذى وجد إمضاؤه بوضوح أسفل اللوحة . كثرت تصاوير بشنداس لسلاطين وخانات بغداد لأن جهانجير أرسله مرارًا مع البعثات الودية التى كانت تذهب مُحملة بالهدايا لأخيه شاه عباس، وفضل أن يُرسل مُصورًا مُتخصصًا فى عمل البورتريهات كى يحضر له شبه للشاه عباس . وكان الإمبراطور يُعجب بهذه البورتريهات لدرجة أن رجال بلاطه عندما كانت تُعرض عليهم هذه الصور الشخصية يقولون له أنها مُطابقة للأصل ولا يُمكن التمييز بينها وبين الأصل، وأنها تفوق فى الجودة والإتقان . أعلى الجلسة نقش فارسى كُتب بوضوح وإتقان، ولابُد أنه تسجيل للجلسة «الشاعرية» الفنية لسُلطان بغداد ومحظياته، كما أن توقيع بشنداس أسفل اللوحة واضح ، وإن كان هُناك فرق واضح بين القلمين ، ولذلك فالنص ربُما أُضيف للوحة التى لم يقم بشنداس إلا بعمل البورتريهات والتلوين فقط .

«جهانجير يلعب هولو » موضوع (اللوحة ٣٣) تسلية أخرى من تسليات البلاط فى أوقات فراغ الأباطرة ، ويبدو أنها إحدى اللعبات المُفضلة لدى الأباطرة ، ويقوم باللعبة معه مجموعة من المُحظيات أو الخادمات أو ربُما هو فريق نسائى مُخصص فى أداء هذه الرياضة . . على أية حال المنظر به لهو ومرح واضحين ، ويُنسب للفنان جفردهان الذى تخصص أيضًا فى عمل البورتريهات . . ورغم إحساسنا فى التصاوير الأخرى بالرتابة والملل والتكرار فى رسم وجوه النساء بصفة خاصة وذلك لتحريم مرور الرجال إلى قاعات الحريم،

(١) Amina Okada : Op. Cit., (Darukh Beg C.V.) .p.
S.P. Verma : Op. Cit., p. 151, p. 151, pl. XI.

إلا أن جفردان بإبداعه كسر هذه القاعدة وأبدى لنا تنوعًا واضحًا فى صور النساء فى لوحته وكذلك فى ملابسهن وحركاتهن (انظر تفاصيل اللوحة التى تنشر لأول مرة) .

ولم تخل جلسات الشُعراء والمُبدعين مع الأباطرة والحُكام من حُضور الموسيقيين لإضفاء جو الشاعرية والطرب على الجلسة . يؤكد ذلك (لوحة ٣٤) التى تُمثل ظفر خان وأخيه بصُحبة الشُعراء ، ولم يفت المصور بشنداس أن يصور نفسه فى الركن السفلى الأيسر للصفحة الأولى ، رغم أنه لا يزال الجدال قائمًا حول ما إذا كان الرجل المُصور وبيده لوح يقوم بعمل الصور الشخصية للجالسين هو نفسه مُنفذ اللوحة .

على أية حال دراسة هذه اللوحة بالتحديد ألقت أضواءً كثيرة على استفهامات حول الحاكم المُصور والمخطوط الذى ضُمت له هذه اللوحة والفنان المُصور هل هو بشنداس أم لا ؟ (انظر الوصف التحليلى للوحة ٣٤) .

أما (لوحة ٣٥) فهى تمثل منظرًا من مناظر جلسات الطرب والموسيقى ينتمى إلى المدرسة المغولية الهندية فى فترة متأخرة ترجع إلى عام ١٧٠٠ ، وهى الفترة التى تدهورت فيها المراسم الملكية نتيجة للتعصُب الدينى والتركيز على الكتابة وفن الخُطوط فى عصر داراشيكو . . أما فى عهد أورانجزيب اهتموا بتجميع القرآن الكريم كما أن عدم اكتراث الإمبراطور بالتصوير أدى إلى الانحدار والسقوط الهائل وهروب المصورين إلى الأقاليم لتنشأ المدارس المحلية على نفس طراز المدرسة المغولية الهندية مع المُحافظة على الأساليب المحلية الموروثة بالإضافة إلى إدخال الطرز الأوروبية المتطورة التى بدأت تتكاثر فى المتوجات الفنية فى المنطقة .

اللوحة خالية من أى نقوش يُمكن أن نتعرف منها على مُنفذ هذه اللوحة الراقية الهادئة ، لكن على أية حال رغم أنها لموضوع يحتاج للصخب والازدحام ، إلا أن الفنان راعى فى تنفيذها السكينة والرتابة والتنميق . فرقة السيدات الموسيقية جالسات بجوار بعضهن البعض فى صف مستوٍ أمامهن وضعت الصينية بترتيب ونظام. حتى السيدات الواقفات أمام وخلف العرش مُنتظمات مُستقيمات بلا حراك . التكوينات الأخرى البُحيرة أو حوض الماء فى مُقدمة اللوحة رسمت فيه النباتات المائية والبط البكينى بنظام وترتيب يليه الأرضية المفروشة بالسجاد ثم العرش البسيط المُنمق بألوانه الهادئة ، الظلة فوق رأس الحاكم والخادمة بلا نُقوش تحملها أعمدة خالية من أى زخارف .

إذن تميزت هذه المجموعة من التصاوير التى مثلت جلسات الطرب والموسيقى والغناء بالهدوء والنظام والرتابة . رغم أنه على العكس من ذلك لابد أن تكون صاخبة ودرجات اللون فيها عالية .. لكن فيما يبدو أن الإمبراطور أو الحاكم كان يختار لمثل هذه الجلسات النُخبة وصفوة القوم كى يُشاركوه هذه الجلسة الراقية الشاعرية التى تحتاج إلى هُدوء ووقار وحُسن استماع وإنصات وتركيز فى المُتابعة . وهذا يدل بالتالى على حس راق مُرهف وشُعور رقيق بالكلمة واللحن المسموع .

لوحة (٣٠)

الموضـــــوع : منجوخـان يقيم حفـلاً موسيقـيًا راقصًـا فى كأراكرون على شـرف هولاكو خان .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، أواخر القرن السادس عشر ، جامع التواريخ .

العـــــمل : نقش أسفل الإطار يقرأ (طرح وعمل مسكين) .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

مكان الحفظ : المكتبة الإمبراطورية - طهران .

المـــراجـــع : Verma : Op. Cit., p. 283, pl. 30 (Miskin C.V.)

Yhuya Zaka, S. C. Welch: Op. Cit., see pls.

النشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

نرى فى اللوحة هولاكو جالسًـا على عرش خماسى الأضلاع يشرب ويتـمتع بالموسيقى والطرب والرقص فى الحفلة التى أقامها له منجوخـان فى بلدة كارا كرون ربما بمناسبة انتصار أو فتح ، أو كنوع من تسليـات البلاط التى كان يهـواها الأباطرة ويفضلون إقامـة مثل هذه الجلسات للتمتع بالموسيقى والطرب والرقص بعيدًا عن مشاغل حياتهم اليومية الأخرى .

حول عرش هـولاكو وعلى مستـوى أقل منه قليلاً مجمـوعة من الخدم والأتباع يـقفون على خدمـته . أمامه اثنان يجلسـان على الأرض وأمامهمـا صوانى فوقهـا الأكل والشراب ليقدماه له كلما فرغ مما قدم له أولاً ، خلفه مجـموعة أخرى أحدهم يقدم له ما يشبه الطعام والآخرون يطربون لسماع الموسيقى ويهللون معها .

أمامه وعلى أرضية منخـفضة عن سابقتها جلس رجال البلاط يتـحدثون ويتسامرون مع سماع الموسيقى ومشاهدة الرقص بينما الخادم يقدم لهم المأكل والمشرب .

وسط الساحة ثلاثة من الراقصات يتمايلن مع أصـوات الموسيقى التى تعزفها لهم الفرقة وأخرى تمسك دفًا تقف خلفـهن عند مقدمة الصورة فى الركن الأيمن . بينمـا جلست الفرقة فى الجهـة اليسرى أحدهم يـضرب على الدف وآخر يمسك ربابة وثالث يعـزف على عود ، ورابع معـه مزمار ينفخ فيـه . أمامهم أوانى الشـراب والطعام وخلفهم باقى رجـال البلاط يشربون ويتسامرون . وخادم يحمل صينية كبيرة مغطاة ويتجه بها نحو هولاكو لتقديمها له . فى أقصى اليسار اثنان من العازفين يقومان بالدق على الطبول التى أمامهما .

المنظر كله مصور فى حديقة قصر مقسمة إلى أيوانات وجلسات أخرى نرى واحداً منهم فى الركن الأيسر العلوى لأنه مبنى فوق جذع شجرة ضخمة ويصعد إليه بسلم عالٍ مثبت على جانب الشجرة فبدا وسط فروعها المليئة بأوراق الشجر الكثيفة جداً اتخذت اللون الأخضر بدرجاته .

العمل يحمل توقيع مسكين بوضوح أسفل الإطار السفلى جهة اليمين قليلاً ، ويذكر المؤرخون أنه من الأعمال التى نفذها مسكين بمفرده أى دون مشاركة أى من فنانى المرسم معه .

تأثر الفنان مسكين بالفن الأوروبى غير واضح فى هذه اللوحة إلا فى تصوير الشجرة المتفرعة فى كل اتجاه ومغطاه بأوراق كثيفة ، ويلاحظ على جذع الشجرة كأنه قلع من الأرض ونما متفرعًا فوق سطح الأرض وهذا غير واقعى بالمرة . . كما برع فى رسم بورتريهات الأشخاص الموجودين فى الصورة ، ورسم طائرين جميلين فوق المبنى الظاهر خلف هولاكو . المشهد كله يبعث على الفرح والسعادة والمرح .

لوحة (٣١)

الموضـــــوع : إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور يلعب على ربابة .

التـــــاريـخ : مغولى هندى نسخت فى ١٦٠٩ - ١٦١٠م.

الـعــــمـل : فاروكح بك (نقش كتب بيد الكاتب محمد حسين).

المــــــادة : ألوان مائية على الورق .

مكان الحـفظ : متحف نبرستك براغ .

المـــراجـــع : S.P. Verma: Op. Cit., (see Farrukh Beg c.v.), p. 151, pl. 25, Cat. p. 389, pl. XI.

تمثل اللوحة إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور جالسًا فى مقدمة الصورة على اليمين يقوم بالعزف على ربابة وأمامه ثلاثة من المرافقين يصفقـون له وخلفه خادم بيده صينية بها صحن يهم بتقديمه له .

يجلس إبراهيم عادل شاه ومـرافقوه فى حديقة يرى فى خلفـيتها أشجار كـثيفة الأوراق وخلف الآخرين أيضًا تبـدو أفرع رقيقة تحـمل أوراق وورود صغيرة وليست مـتشابكة ولكن بسيطة فى الخلفـية على المدى البعيـد تبدو مجمـوعة من المبانى تعلوها أشـجار أيضًا كثـيفة الأوراق .

أعلى وأسفل اللوحـة يوجد نقـشان : يقرأ العلوى : « الله أكـبر . شبـه إبراهيم خان الديكانى ، حاكم بيجبور ، الذى يعتبر نـفسه الأستاذ الأول لفن الموسيقى الديكانى) . أما السفلى: «وصور بواسطة فاروكح بك فى العام الخامس للحكم الموافق ١٠١٨ هـ/ ١٦١٠م كتبه الخادم أكثرهم إخلاصًا محمد حسين « شرين قلم لبلاط جهانجير » .

من المحتـمل أنها نسخت من الأصل الديكانى المـبكر ، وربما نفذ الأصل فى ١٥٩٤ - ١٥٩٥ .

على أية حال لابد وأن فاروكح بك الذى عمل فى مرسم أكـبر فى بداية حياته ثم انتقل إلى مرسم جهانجير ، كان هناك فى فترة الوسط لابد وأن يكون قضاها فى الديكان ثم انتقل إلى بيجـبور وتمتع هناك بحمـاية الحاكم إبراهيم عـادل خان وهو فنان وراعى فن ، فألحـقه

بالمرسم الخاص به وهناك زاول مهنة التصوير وكانت هذه اللوحة التى قام بتنفيذها .

أسلوبه فى الرسم يغلب عليـه الكلاسيكية الهندية حـيث بدا متأثرًا بـالطرز الديكانية ، وتلك المتبـعة فى بيـجبور من حـيث النمطية فى رسم الأشـجار والمناظر الطبـيعـية وبعض التموجات الرشيقة فى ثنايات الثياب والشيلان والأشكال مسطحة وجامدة بلا حركة .

لوحة (٣٢)

الموضـــــوع : سلطان بغداد والخادمة الصينية .

التـــــاريخ : من مخطوطة أنورى سهيلى ، مؤرخة فى ١٦٠٤ - ١٦١٠ م .

العـــــمل : توقيع بشنداس أسفل الإطار السفلى فى الوسط .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ١٥ × ٢٤,٥ سم .

مكان الحفظ : المكتبة البريطانية - لندن MS. Add. 18579 fol. 320 r .

المـراجــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 154, pl. 184 .

S.P. Verma: Op. Cit., (see Bishandas c.v.), p. 111, pl. 5.

* تمثل اللوحة سلطان بغداد فى جلسة مع إحدى محظياته على عرش مرتفع قليلاً عن الأرض يحتسيان الشراب ويتناولان الطعام ويستمعان الموسيقى ويشاهدان الرقص .

تحمل اللوحة توقيع الفنان بشنداس المعروف عنه أنه مصـور للصور الشخصية ، والدليل على ذلك هذه التصويرة الخالية من أى تكـوينات ولم يركز إلا على الأشخاص الموجودين ، لا المقدمة ولا الخلفيـة بها أى تفاصيل ، حتى العرش الجالس عليه السلطان وخـادمته بسيط عبارة عن مساند خلف كل واحد منهم وسجادة على أرضية العرش .

حتى الملابس التى يرتديها السلطان بسيطة أما الخادمة وباقى السيدات من حولها صوروا بملابس مكررة الألوان والشـكل عبـارة قـميص يغطى الجـزء العلوى من الجـسم وبنطلون وفوقهما تنورة شفافة فضفاضة . . رسوم وجوه السيدات مكررة وتسريحة الشعر واحدة لهن جميعًا ، وهذا يدل على تحريم دخول الرجـال إلى قاعات الحريم ، على ما يبدو كان ينتظر بالخـارج من هو مكلف بأى عمل فى قـاعات الحـريم وتنقل له إحداهـن صورة ما يـجرى بالداخل ويقوم بالرسم .

ومعروف أن المصور بشنداس كان مصاحبًا للأمير سليم فى الله أباد عندما أسس عاصمة مسـتقلة له هناك بعد خلافـه مع أبيه - ورافقـه مجموعـة من رجال بلاطه وأهل الفن على مختلف أنواعهم مؤسسًـا هناك مرسمًا ملكيًا راعيًا للفن مشجعًا رسـاميه على القيام بكل ما يوكل إليهم من أعـمال . . كما أن الفنان بشنداس كـان ضمن بعثة خان غـلام التى أرسلها

جهانجير لبلاط شاه عباس لعمل صور شخصية للشاه وأصحاب المقامات الرفيعة الآخرين فى البلاط الصفوى . تلك الصورة التى كانت على حد قول جهانجير فى مذكراته لا يمكن تمييزها عن الأصل ، والأبعد من ذلك أن المصورين الآخرين كانوا ينقلون عن الأصل لبشنداس حين يطلب منهم ذلك . على أية حال اللوحة اتجهت إلى البساطة والواقعية الشديدة والاستعمال الرقيق والمحدد فى الألوان ولم يكن فيها أى ميل نحو التعقيد . أعلى اللوحة نقش مكتوب أيضًا بخط واضح ومرتب .

لوحة (٣٣)

الموضـــوع : جهانجير يلعب الهولى .

التـــاريخ : صفحة من ألبوم منتو ، حوالى ١٦١٥ - ١٦٢٥ .

العـــمل : تنسب لجفردهان .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ١٥ × ٢٤ سم .

مكان الحفظ : مكتبة شستربيتى - دبلن MS. 7 no. 4 .

المـراجـع : Amina Okada: Op. Cit., p. 191, pl. 226 .

النشـــر : تنشر لأول مرة تفاصيلها أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و ، ز .

موضوع آخر من مـوضوعات تسليات البلاط « جهـانجير يلعب هولى » - وهى بالطبع ضمن موضـوعات المرح والطرب والموسـيقى لأن التصويرة تبعث بالفـعل على المرح واللهو حيث وقف جهانجير مع السيدات إحداهن تشد على يده والأخرى يحـتضنها تحت ذراعه . بينما باقى النسوة يلهون ويمرحن فى مقدمة اللوحـة منهن من تصفق ، وأخرى تخبئ عينيها (انظر التفـاصيل لوحـة ٣٣ جـ، تنشر لأول مرة) ، واثنتـان فى الوسط ترقصـان ، وتحاول إحداهن أن تسـقيها مـن آنيـة بيدهـا وهـى تسند رأسهـا على يدها الأخـرى (انظر لوحة ٣٣ ب تنشر لأول مـرة) . . ووقفت مـجمـوعة من الخادمـات على الجانب الأيمـن تحمل صوانى الشراب لتقديمه لهـن، فى الجانب الأيسر مـجموعة أخرى تقوم بالعزف على دفوف وأخرى على ربابة وواحدة تصفق (انظر التـفاصيل فى لوحة ٣٣ أ ، د ، هـ ، و ، ز تنشر لأول مرة) .

أما الاثنتان اللتان فى مقدمة الصورة فقد وضـعن آنية على صينية وبيدهن ما يشبه أنبوبة طويلة تنتهى بسن مدبب تحاول إحداهن إدخاله فى جدار الآنية . وربما كانت تمثل هذه الآنية والأنبوبة المدببة آلات اللعبة المسماة هولى (انظر لوحة ٣٣ ذ تفاصيل تنشر لأول مرة) .

على أية حال نسبة اللوحة لجفردهان فـيها شىء من الصحة لأنه هو الفنان الوحيد الذى تخصص أو تكررت فى تصاويره مـجموعات النساء وبدون أن يكرر أو نحس بالرتابة فـيما يتعلق بتصاوير النساء التى تكررت ملامحـهن فى تصاوير عديدة نظراً لتحريم دخول الرجال

قاعات الحريم . ربما كـانت إحداهن تنقل ما يحدث بالداخل للفنان الجالس بـالخارج ليقوم هو بالتالى بتنفيـذها كما نقلت له بالضبط . . وهنا تكمن صعـوبة التنويع فى ملامح النساء ولا يقدر على عمل ذلك سوى فنان متمكن من آليـاته الفنية وبذهن صافٍ وبديهة راقية كى يتمكن من التصوير على الغائب كل هذا العـدد من النساء وبتنويع فى سحنهن ، وملابسهن وحركاتهن .

على أية حـال التصـويرة ألقت الضوء على أحـد الهوايات التى كـان يمارسهـا الأباطرة والأمراء فى أوقات فراغهم بعيداً عن متاعب السلطة ومشاكل العامة .

لوحة (٣٤) أ ، ب

الموضـــوع : ظفارخـان وأخيه بصحبة شعراء وعلمـاء - بينما الفنان يقوم بعمل صور شخصية لهم (انظر : الركن السفلى الأيسر) .

التـــاريخ : تصويرة من مخطوط مستوى Masnaui لظفارخان حوالى ١٦٤٠م.

الـعــمـل : تنسب لبشنداس .

المــادة : صفحة مزدوجة ، ألوان جواش على الورق .

المقـاسـات : ١٤ × ٢٥ سم .

مكان الحـفظ : مكتبة وسجلات المكتب الهندى - لندن

MS.Ras Loan 3, fol. 25 v. & 26 r

المـراجـع : . Amina Okada: Op. Cit., p. 161, pl. 194

S.P. Verma: Op. Cit., (see: Bishandas: c.v.) p. 115.

الـنشـر : لم تأخذ حقها فى النشر .

لم تلق هذه التصويرة اهتمامًا كافيًا من قبل الدارسين والباحثين إذ لا تزال هناك علامات استـفهام كـبيرة حول : الحـاكم الذى نفذت من أجله التـصويرة ؟ المخطوط الذى ضم هذه التصويرة؟ الفنان الذى نسبت له التصويرة ؟

وسنحاول من خلال دراسة هذه اللوحة الإجابة على هذه التساؤلات جميعها واحدة تلو الأخرى .

كان ظفارخان حاكـمًا إقليميًا لكابول ، السند وكشمير ، ويذكر أنـه كان شاعرًا وراعيًا للفن . أما مخطوط Masnaui المحفوظ الآن فى مكتبـة وسجلات المكتب الهندى - لندن، هو مذكرات ظفارخان وكلف بشنداس بتوضـيحه بالصور فى ١٦٦٣م، ثم ضمت إليه ست صفحات مزدوجة فى ذكرى زيارة ظفارخـان لكشمير كانت من بينهم هذه اللوحة التى نقوم الآن بدراستها .

تمثل اللوحة ظفـارخان جالسًا على ركـبتيه ويـشير بيده مـوجهًا حديثـه للرجل الملتحى الجالس أمامه وأيضًا يكلمه وبيده كتاب مفـتوح على صفحة معينة يسندها بإصبع يده اليمنى . بجوار ظفـارخان جلس أخـوه هادئًا منصتًـا للحديث الجـارى بين أخيه الحـاكم والرجل

الجالس أمـامه . خلفه أحـد الأتباع وبيده مـروحة ريش طاووس بجوارهـم جلس شـاعران آخران بيدهـم كتب مفتوحـة . ففى مقدمـة الصفحة الأولى نرى فى الركن الأيسـر السفلى رجل بيده لوح مـرسوم فيه صـور شخصيـة للجالسين ، يعتقـد أنه الفنان بشنداس المكلف بعمل هذه التصـويرة وهو فى سن متأخر فـوق السبعين عامًا وربما يكون هذا آخـر عمل قام به[١] .

بجوار الفنان جلس خادم يقـوم بتقليب الأرجيلة لظفارخان الذى مـسك أنبوبها الطويل بيده اليسرى (انظر لوحة ٣٤ أ) .

الصفحـة الثانية خصصت لـباقى الشعراء والعلماء الذين اصطـفوا جالسين وراء الرجل الذى يتحدث مع ظفارخان . وهم أيضًا بيدهم الكتب أو وضعت أمامهم على الأرض .

ففى مقدمة الصورة جلست الفرقـة الموسيقية وواضح أنهم فى وضع العزف على آلاتهم وحركتهم تدل على ذلك . فأحدهم يضرب على ما يشبه القانون (آلة وترية) وبجواره آخر يضرب على دف يليه ضارب الربابة ثم عارف القيثارة وأخيرًا نافخ الناى وواضح أن الجالسين منصتين للحديث على نغمات موسيقية هادئة تبعث المرح والشاعرية على الجلسة (انظر لوحة ٣٤ ب) .

التكوينات فى اللوحة يغلب عليها الطابع الأوروبى وخـاصة فى الخلفية حيث الأيقونات الأوروبيـة فى تصـاوير الملائكة الكاملة وأنـصاف الملائـكة على الأرشـات التى تعلو رءوس الجالسين أيضًا الجدران والأسقف المقسمة إلى مستطيلات رُسمت بداخلها أشكال نباتية رقيقة ومتنوعـة الألوان والأشكال وفى المداخل خلف الإمبراطور لوحـة لمنظر طبيعى ألوانه غامـقة ويمثل منازل ومـرتفعـات وسمـاء من أعلى اللوحـة - منظر طبـيعى أبدع الفنان فى إظهـار التجسيم والبعد الثالث مما يدل على الإدراك والوعى الكامل بالطراز الأوروبى .

اللوحة جمعت بين مجـالس العلم ومجالس الطرب التى كان يعشقهـا الحكام ويتمتعون فيـها بسمـاع الشعـر وتبادل الآراء وفى نفس الوقت التـسلى بالطرب والموسيقـى الهادئة مما يضيف على الجلسة شاعرية وانسجامًا .

---

(١) Beach (3) : Op. Cit., p. 110 - 111 .

لوحة (٣٥)

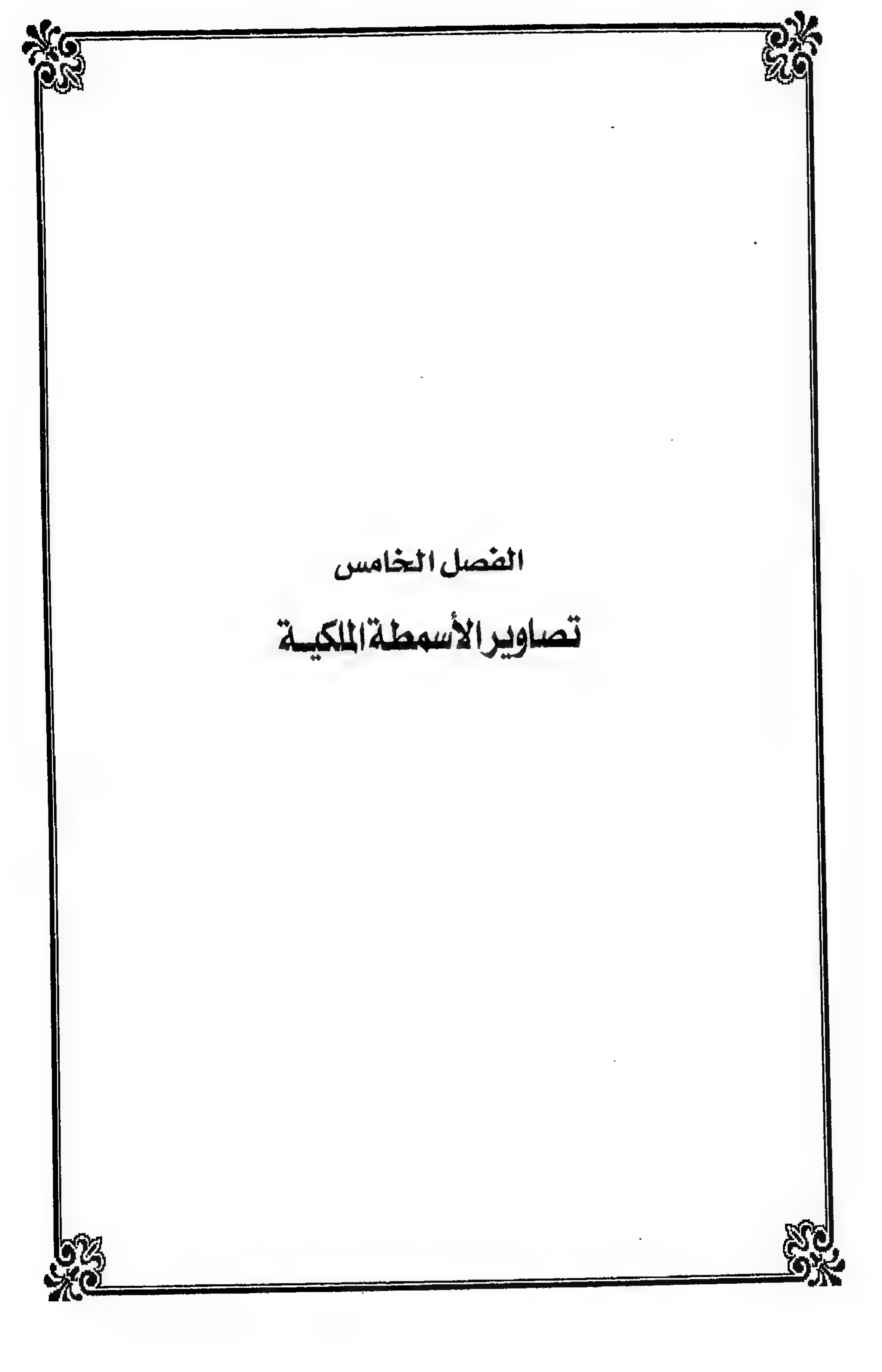
الموضـــوع : الأمير ومحظياته يتمتعوا بالشراب والموسيقى والطرب .
التـــاريخ : مغولى هندى متأخر حوالى ١٧٠٠م .
المقـاسـات : ٢٦ × ٣٤ سم .
مكان الحفظ : المتحف الوطنى – نيودلهى – 18 no. 58. 27 .
المـراجـع : Anjan Chakraverly : Op. Cit., p. 40 .
النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

يجلس الأمير فى شرفة القصر فى قاعة الحريم حيث يتمتع برؤية إحدى محظياته الجالسة أمامه ويشير إليها بيده محدثًا إياها بينما وقفت الأخريات من حولهن .. خلفه خادمة تهوى له بمروحة من ريش الطاووس وأخرى تقف بجوارها كأنها تنتظر دورها فى الجلوس معه . خلف السيدة الجالسة أمام الأمير وقفت خادمتها تراقب الأمير وهو يتحدث وبجوارها اثنتان تحملان صينية بها بعض الطعام .

ففى مقدمة اللوحة ثلاث سيدات إحداهن تعزف على عود موضوع على رجليها والأخرى تنصت باهتمام تام وشاعرية والثالثة تصفق طربًا مع الموسيقى . وأمامهم صينية مستطيلة عليها أوانى شراب وطعام .

يتقدمهن بحيرة صغيرة أو حوض به ماء وبط يسبح وبعض أوراق شجر وزهور مائية تسبح وسط البط.

على أية حال ما يهمنا هو موضوع اللوحة الذى يمثل تسالى البلاط وجلسات الطرب والموسيقى والرقص التى كان يتمتع بها الأباطرة والأمراء فى أوقات فراغهم .



الفصل الخامس

تصاوير الأسمطة الملكيـة

الفصل الخامس

تصاوير الأسمطة الملكية

المقصود بالأسمطة الملكية بلغة العصر هو دعوات الغذاء والعشاء أو المآدب الملكية التى كان يُقيمها الأباطرة لمختلف طبقات الشعب سواء أكانت بمناسبة احتفالية بعيد من الأعياد الموسمية أو الدينية : كأعياد التتويج ، ميلاد الأبناء ، الانتصارات فى الحروب والفتوحات. . أما الأعياد الدينية فتمثلت فى عيدى الفطر والأضحى . كما كان الأباطرة يُقيمون مثل هذه الدعوات للبعثات الرسمية التى تأتى للزيارة مُحملة بالهدايا الثمينة والتذكارية . واعترافاً بفضل وجميل هذه الزيارات كانت تُقام لهُم المآدب الزاخرة بما لذ وطاب من طعام وشراب لتأكيد كرم الضيافة وحُسن الاستقبال .

ويتمثل ضيوف هذه المآدب العامرة بصفة أساسية فى الإمبراطور وأبنائه أو أحد أبنائه المُقربين ، رجال بلاطه ونُبلائه ، ثم الضيوف الأجانب المتواجدين فى هذه الفترة التى تقام فيها الدعوة ، وأحياناً بعض طوائف الشعب مثل الشعراء ، رجال الدين ، الموسيقيين ، الراقصات . هذا بالإضافة إلى القائمين على هذا العمل أو العنصر الأساسى الذى تتوقف عليه نجاح هذه الحفلات وهم الخدم والأتباع الذين يرعون ويقومون بخدمة هذا الجمع : فمنهم الجنود المجهولون العاملون فى المطابخ الملكية ولا يظهرون فى الصور رغم أن نجاح هذا الحفل يتوقف على هؤلاء القائمين بعمل الأصناف المختلفة من الطعام والشراب .

أيضاً هُناك طائفة الذواقة – أى من يقومون بإعداد قائمة الطعام والشراب لعرضها أولا على الإمبراطور راعى الحفل- ليختار منها ما يُناسب الدعوة والمدعوين لها . ولا ينتهى دورهم عند ذلك لكن بالطبع يُشرفون على إعداد هذه القوائم وتذوقها قبل أن تُقدم على مائدة الإمبراطور .

هُناك أيضاً الخدم القائمين على تقديم أصناف الطعام للإمبراطور وضيوفه الذين كانوا يتوفر فيهم حُسن المظهر والدراية التامة بالقواعد البروتوكولية فى التقديم : الإمبراطور أولاً وضيفه الكبير الذى ربما أقيمت على شرفه الدعوة ثم باقى المدعوين ، كما أنهم كانوا سريعى الحركة ويمثلون حلقة الوصل بين المطبخ الإمبراطورى والقاعة المقامة فيها مأدبة الطعام ومن العناصر الأساسية أيضاً فى الصورة السقاة الذين كانوا يحملون قرب الماء ويمرون بها وسط المدعوين لتقديم الماء لهم .

كذلك شملت الصورة حرس الشرف الواقفين لاستقبال الضيوف وحملة الشمعدانات . بالإضافة إلى الفنانين الذين نفذوا هذه اللوحات الرائعة بما شملته من تنوع هائل فى التكوينات والصور الشخصية . .

شملت هذه المجموعة خمسة لوحات متنوعة مثلت المسامط الملكية أو مآدب الطعام الملكية ففى (لوحة ٣٦) رأينا الإمبراطور أكبر فى جلسة طعام وشراب ضمت نبلاء ورجال البلاط والموسيقيين ، أعدت لهم مائدة ضخمة توسطت الجلسة المقامة ربما فى خيمة ضخمة فى حديقة القصر . كما وزعت أوانى الطعام وكئوس الشراب أمام الجالسين على الأرض، هذا بخلاف ما يمسكونه من كئوس فى أيديهم . ولم تخل الجلسة من العازفين الجالسين فى يسار القاعة لإضفاء جو من الشاعرية والنغم عليها .

أما (لوحة ٣٧) فمثلت جلسة خاصة وخيالية للإمبراطور جهانجير وضيفه الصفوى شاه عباس على عرش مُرتفع عن الأرض ومعهما أكبر رجالات بلاطيهما أحدهم يحمل كأساً وقنينة للقيام بضيافة الإمبراطور وضيفه والآخر يحمل الهدايا المُقدمة من الشاه للإمبراطور. . بينما وضعت باقى قنينات الشراب على طاولة أمام العرش وأمامها على الأرض وضعت صوانى الحلوى والفاكهة المتنوعة والمباخر التى تُضفى رائحة عطرة طيبة على الجلسة . . رغم أن الصورة كلها رمزية إلا أنها تعبر عن كرم الضيافة وحسن الاستقبال الملكى لضيوف الإمبراطورية ، كما تعبر أيضا عن الحس المُرهف الرقيق للإمبراطور الذى أمر بعمل صورة شخصية لضيفه مُدعياً أنه : أخيه الشاه عباس «رغم عدم سابق رؤيته له» . هذا بالإضافة إلى نبوغ وتفوق الفنان الذى قام بالعمل (تُنسب لأبى الحسن) واستطاع أن يُنفذ صورة شخصية للشاه مطابقة للأصل دون أن يراه[1] .

اللوحة التالية (لوحة ٣٨) توضح جلسة رقيقة هادئة شاعرية للأمير سليم مع شعراء وموسيقيين فى حديقة قصره فى الله أباد جالسا وسط ضيوفه على الأرض أمامه أوانى شراب وبعض الحلوى الخفيفة ، بالإضافة إلى الطاولة التى يجلس أمامها الخادم يعد كئوس الشراب للضيوف . . الحديقة أضافت للمنظر جمالا وشاعرية ودلت على لطف وذوق الأمير وإحساسه المرهف بالطبيعة وجمالها . . أيضا (اللوحة ٣٩) لأمير شاب آخر فى جلسة طعام وشراب فى حديقة جميلة بها بُحيرة صغيرة يسبح فيها البط فيُمتع نظره به هو وضيوفه .

---

(١) انظر أيضاً مقابلة الشاه عباس لخان علم – يقوم بنفسه بتقديم الطعام لضيفه ، وفى الهامش اثنان من الخدم يقومان بشواء اللحم . .

Amina Okada: Op. Cit., p. 158, pl. 192.

يتوسط الأمـير ضيـوفه وهم أيضا شـعراء ومعـهم عازف ربابة جلس فى المقـدمة على اليمين. . أمـام الأمير مفرش وضـعت عليه مأدبة طعـام خفيف وأوانى مشـروبات وكئوس شراب . . أمـام المفرش صوانى أخرى . عليـها قنينات الشراب . الجلـسة شاعرية ولطيـفة واختيار مكانها يبـعث على الرفاهية ، ويؤكد استمتاع الأمراء بقضـاء أوقات لطيفة وشاعرية فى أماكن هادئة وسط الخُضرة والماء مُتمتعين بالجو الجميل والغذاء الصحى .

اللوحة الأخيرة (لوحـة ٤٠) هى الصـفحة الثانية من صفحة مـزدوجة (الصفحة الأولى كتالوج الرسـالة لوحة ٧) وهى حفل استقـبال ضخم أقامه شاه جـيهان لمجموعة كـبيرة من الموالى جلسوا يـدعون له ويبتـهلون . بينما أعدت لهم مـأدبة ضخـمة مدت أمـامهم على الأرض فوق بساط طويل يتـوسطهم وعليه صوانى كبـيرة احتوت أصنافـا عديدة من الطعام اللذيذ الذى تشتهيه الأنفس ، أيضا كئوس صغـيرة للشراب موضوعة أمامهم . كما وزعت المباخر والشمعدانات بين الصوانى والأطباق والكئوس لتضفى هالة من نور مع عبق، ورائحة بخور ذكية على هذه الجلسة الوقورة الهادئة .

كمـا يضم الكتالـوج (لوحة ١١٤) وهى تمثل مـسمطًا ملكيًـا ضخـمًا أقيـم فى إحدى المناسبات ويرجع إلى فترة متأخرة ربما أواخر القرن الثامن عشر الميلادى .

واللوحة بها حيـوية ونشاط دائمين وتمثل بالفعل احتفال ضخم فنرى الأمـير جالسًا على كرسى عـرش ضخم ويسـتند على مسند وضع خلـف ظهره (انظر لوحـة ١١٤ تنشر لأول مرة). ومن حوله وقف خدمه وكبار رجال بلاطه وحصانه وسائسه على الجانب الأيمن منه . وأمامـه الموسيـقيين والمنشدين وسـيدات من عـامة الشعـب يحملن أطفالهـن الرضع وجئن للمشاركة وتلقى شىء من الطعام الذى يوزع بهذه المناسبة .

احتل المقدمـة وفى الجهة اليسرى من اللوحـة موقدين ضخمين فـوقهما قدرين كـبيرين ووقف طباخ يقـلب الطعام الموجود بداخل أحـد القدرين خلفـه وقف رجل عجـوز يحمل شيشـة ضخمة يتـجه لتقديمها للأمـير الجالس على عرشـه . ثم خلفه مجمـوعة من النسوة جلسن مع أطفالهن فى خـيمة منخفضـة تحت عرش الأمير ينتظرن دورهن فى التـهنئة ونيل نصيب من الطعام الذى يوزع .

وفى الواقع رأيت أن تنشر هذه اللوحة بتفاصيلهـا التى تنشر لأول مرة لإلقاء نظرة قريبة على ما يحدث فى المسامط الملكية من كـرم ضيافة وحسن استقبال ومراعـاة مشاركة الفقراء لأخذ نصيبهم من الموائد والولائم التى تقام فى مناسبات خاصة أو عامة .

إذن تصاوير المسامط الملكية اتسمت بالشاعرية والهدوء والسكينة ، التى برع فيها فنانون تفوقوا فى التصوير الشخصى والتكوينات التى غلب عليها مناظر الحدائق الملكية ذات البرك الصغيرة ، أو داخل قاعات ضخمة تتسع لمجموعات كبيرة من الناس من هؤلاء الفنانون الذين تخصصوا فى هذا النوع من التصوير على رأسهم جفردهان الذى وجد توقيعه بالفعل على صورتين من هذه المجموعة (٣٦ ، ٣٩) أيضا بشتر ، وأخيراً ميرار (أو مراد) .. واشترك هؤلاء الفنانين فى التفوق والمهارة فى عمل الصور الشخصية للأباطرة وضيوفهم ، والابتعاد عن الصخب وملء اللوحة برسوم لأشخاص لم يكن لهم دور أو بمعنى أصح لم يكونوا ضمن المدعوين ، واقتصرت تصاويرهم فقط على نخبة بعينها ، أراد الإمبراطور أو الأمير أن تشاركه مؤدبته ، وربما أقيمت على شرف أحدهم .. كما لم نر ازدحاما فى الأوانى المعدة للشراب أو الكئوس المقدم فيها الشراب .. كل يؤدى دوره بدون حشو أو ملء للوحة .. كما كانت الخلفيات والمقدمات غير مزدحمة بل رأينا الدقة المتناهية فى رسوم الحدائق المقسمة بعناية إلى أحواض زرعت فيها أنواع مختلفة من النباتات . كما أن الشجيرات المرسومة لأنواع محددة ليس بها مبالغة أو أوراق كثيفة أو أشجار ضخمة (أشكال ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤) .

لوحة (٣٦)

الموضـــــوع : أكبر فى جلسة شراب وطعام مع نبلائه .

التـــــاريخ : مغولى هندى - أكبر نامة حوالى .

العــــمـل : لجفردهان طبقا للنقش .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

مكان الحـفظ : مكتبة شستربيتى - دبلن صفة ٢٠١ - Akb. CBL, f. 201 .

المـــراجــع :
- S. P. Verma: Op. Cit., (Covardhan C. V.)., p. 61, pL. 3 .
- Armold, Sir T. Wand Wilkinsan, J. V. S.: Op. Cit., Vol. I, p. 10 Vol. II, pl. 31.

تمثل اللوحة أكبر جالساً على عـرش مرتفع قليلاً عن سطح الأرض فى صدر اللوحة ، وبجواره أحد النبلاء يتـحدثان سوياً وحولهما على شكل نصف دائرى التـف النبلاء والنخبة الطيبة على الجانبين وخلفهم وقف الخدم والحرس يراقبون الضيوف الذين اجتمعوا فى جلسة شراب وطعام يتضح فيها كرم الضيافة الإمبراطورى الذى تمثل فى الطاولة الضخمة الموضوعة فى وسط المكان ووزعت عليها أصناف مختلفة من الطعام والشراب موضوعة فى أوان فخمة ويقوم أحد الخـدم بترتيبها أو إعداد الأصناف التى سـتقدم أولاً . وأمام الإمبراطور وضـيفه وضع جزء من الضيافة تمثل فى آنية أو سلطانية كـبيرة ، وبجوارها كأس ، بينما الإمبراطور وضيـفه يمسكان بكأسين فى يديهـما وأمام النبـلاء على الجانبين وزعت أطباق ، وبعـضهم يمسك بيده كئوس الشراب .

فى مقدمة اللوحة على اليسار جلس الموسيقيون أحدهم معه آلة نفخ طويلة وبدا مندمجاً متـمايلاً وهو يعـزف عليها ، وبجـواره آخر يعـزف على الدف وبدا هو الآخر سـارحاً مع معزوفته ، فى الأمام اثنان يرتديان قبعتان بدا أنهما أجنبيـان من ملابسهما وقبعاتهما وكأنهما يؤديان حركة راقصة .

أما فى الجهة اليـسرى وقف أحد السقاة ماسكاً قـربته بين يديه ومتجهاً للضـيوف ليقدم لهم الماء . . يليه مجموعة من الخدم يحملون أصنافاً من الطعام يأتون بها من المطابخ الملكية ويتجهون لتقديمها للضيوف ساخنة .

نستخلص مــن الدراسة التى مثلت أحد جلســات الأسمطة الملكية أو بلغة العــصر دعوة على الغذاء أقامــها الإمبراطور أكــبر لنبلائه ربما بمناسبــة من المناسبات التى كان يحــتفل بها الأباطرة المغول أو عيد من الأعياد الموسمية أو الدينية أو حتى الوطنية .

العمل لجفردهان وهذا يتضح من النقش ، وأسلوب الصــور الشخصية والتكوينات التى ميزت عمل هذا الفنان . . جمهور أو جمع من الناس موزعين فى كل جانب من اللوحة بين الجلوس والوقوف ، الرسوم البــيانية المتداخلة والملتــفة حول بعضهــا ، توزيع اللون ومراعاة التنويع فى الزخارف ، العــرش الضخم الملىء بالزينات ، الظلة التى تعلو رأس الإمــبراطور وضيــفه المفتوحــة من الوسط وتتجه يميناً ويســاراً ، إلى الخلف سور من قماش الخــيم أيضاً يحمل زخــارف طولية وميــداليات داخلها زخارف أرابيــسك . . ونخلص من كل ذلك إلى الأسلوب الواقعى فى تصوير جفردهان ودقة الإحساس بالموضوع المصور ورهافة التعبير .

لوحة (٣٧)

الموضـــــوع : جهانجير يرحب بشاه عباس .

التـــاريخ : حوالى ١٦١٨ - صفحة من ألبوم سانت بطرسبرج .

العــــمـل : لا يوجد نقش . يمكن نسبتها مقارنة بأسلوب أبى الحسن ؟ .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٣,٨ × ١٥,٤ سم

مكان الحـفظ : معرض الفن الحر ، معهد سمثونيان ، واشنطن. D.C. Imr. 24. 16A.

المـراجــع :
- S. P. Verma: Op. Cit., (Abil' Hassan C. V.)., p. 55, pL. ? 57 .
- Amina Okada, Op. Cit., p. 56, pL. 53.

● رغم أنها صورة رمزية أو تخيلية لزيارة لم تحدث فى الحـقيقة بين الإمبراطور المغولى جهـانجير والشاه عـباس الصفـوى ، إلا أنها توضح كرم الضيـافة المغوليـة الهندية ، وأيضاً الهدايا الثمينة التى كان يجلبها الضيوف معهم من بلادهم للإمبراطور .

فى اللوحة نرى جهانجيـر وضيفه جالسين متواجهين على عرش مرتفع يحـيط برأسيهما هالات ضخمة ، وراعى المصور أن يصور جهانجير بحجم ومقام أكبر من الشاه عباس ، كما طلب الإمبراطور من الفنان أن يكتب هذه العبارة أعلى رأس الشاه عباس : «صورة شخصية لأخى الشاه عباس» . . ووضعت منضدة ضخمة أمامهما فوقها أوانى شراب مختلفة الأشكال والأحجام وأمام المنضـدة على الأرض أيضا صوانى مختلفة الأشكال والأحـجام عليها أنواع عديدة من الفاكهة والحلوى اللذيذة .

بينما وقف اثنـان من أهم رجال البلاط لدى الإمـبراطور والشاه أحـدهما عسـاف خان (كتب الاسم أعلى رأسه) فى يده اليمنى كأس ذهبى يقدم منه شرابا وضعه من قنينة فى يده اليسرى ووقف مـتطلعاً إلى الشاه وضيفـه . بينما الرجل الآخر وهو عليم خان بدا كسـفير للشاه عباس ويحمل فى يده اليمنى بازاً واليسرى تمثالاً ذهبيًا لفارس على جواده وهما يمثلان هدايا ثمينة أحضرها الشاه ليقدمـها للإمبراطور والصورة ليس بها أى نقش بيد الفنان ، لكن طبقاً لأسلوب التصوير وأيضاً مـقارنة بأسلوب أبى الحسن فى لوحة أخرى* تحمل توقيع أبى الحسن، يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه اللوحة من عمل أبى الحسن .

* انظر حلم جهانجير (بمقابلة شاه عباس) .Amina Okado: Op. Cit., p. 56, pL. 54

على أية حال لـم يقصر الفنان فى إظهـار كرم الضـيافة وحـسن استقـبال الإمـبراطور لضيـوف البلاط ، ولو أن اللوحـة ليست خيـالية أو رمزية إنما هى تـعبيـر حى لجلسات أو دعوات الغذاء التى كان يقيمها الأباطرة لضيـوفهم حتى لو اقتصرت الدعوة على الإمبراطور وضيفـه واثنان من رجال البلاط الإمبراطورى ، وأيضـاً عبارة «صورة شخصـية لـ أخى شاه عباس» تدل على الأخلاق الرفيعة والحس المرهف دون أن يراه ، وكان يبحث فنانيه ويرسلهم مع البعثات لعمل صور شخصية له ولنبلائه ورجال بلاطه .

لوحة (٣٨)

الموضــــوع : الأمير [«سليم؟»] ورجال دين فى حديقة .

التـــــاريخ : حوالى ١٦٣٠ - صفحة من ألبوم منتو .

العـــــمـل : توقيع بشتر.

المــــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقــاســات : ٢٠,٢ × ٢٨ سم

مكان الحـفظ : مكتبة شستربيتى ، دبلن. M. S. Fmo. 7.

المــراجـــع :
- Yhya Zaku and S. C. Welch: Op. Cit., see pls .
- Amina Okada, Op. Cit., p. 173, pL. 209.

الأمير سليم مع ضيوفه من رجال دين وموسيقيين فى تراس يطل على حديقة جميلة تحيط بهم من كل جانب ، فى جلسة شراب وطعام يتمثل فى قطع من الحلوى الصغيرة الموضوعة أمامه فى أوان مختلفة الأشكال والأحجام بعضها له غطاء والبعض الآخر بدون، وهناك قطع من الحلوى المغلفة بورق خفيف وضعت على الأرض أمامه .

بينما الخادم قد جلس أمامهم على الأرض وبجواره طاولة وضعت عليها قنينات زجاجية مختلفة الأحجام والأشكال . يمسك الخادم بيده اليمنى قنينة يملأ منها كأس شراب بيده اليسرى وبدا منهمكاً فى وضع الشراب منصتاً لعازف الربابة الجالس أمامه الذى بدا فمه مفتوحًا وكأنه يغنى أغانى تطرب الجالسين ويضفى على الجلسة جواً من الرفاهية والطرب والشاعرية .

اللوحة تحمل توقيع الفنان بشتر ، وبما أن الأمير المصور هنا ليس من المؤكد أنه سليم ، لكن توقيع بشتر على اللوحة وأيضاً قيامه بتنفيذ تصاوير أخرى للأمير سليم ، واعتماداً على هذه التصاوير ومقارنتها بتلك اللوحة نتوصل إلى أنها من عمل بشتر الذى اعتاد أن يصور الأمير فى أبهى وأفخر حالاته ، وأهم ما ميز الأمير الشاب حركات يديه الرشيقة وأنامله الرقيقة وخاصة فى التصاوير التى نفذها الفنان بشتر .

على أية حال مثلت اللوحة جلسة شراب مع قطع من الحلوى اللذيذة فى حديقة القصر الملكى ، انعكاساً حياً لأنشطة البلاط المغولى وعبرت عن التمتع المطلق بالحياة المترفة والثرية التى عاشها أمراء الإمبراطورية المغولية منذ نعومة أظافرهم .

لوحة (٣٩)

الموضـــوع : أمير شاب فى حفل صاخب مع أصدقائه (حفل شراب فى حديقة) .

التـــاريـخ : حوالى ١٦٣٠م - صفحة من ألبوم منتو .

الـعـــمـل : توقيع جفردهان (نقش فى مقدمة اللوحة) .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٠,٩ × ١١,٩ سم

مكان الحـفظ : مكتبة شستر بيتى ، دبلن. M. S. Ino. 8.

المـــراجـــع :
- Arnold Sir T. W. and Wilkinson, J. C. S. : The Library of Chester Beaty: A Catalague of the Indion Miniatures, 3 Vols, London 1936, pL. 59, Vol .
- Amina Okeda: Op. Cit., p. 193, pL. 228.

جلسة شـراب وطعام أو دعوة على الغـذاء من أمير شـاب لمجموعة من الأصـدقاء فى الغالب شعراء ومعهم موسيقى يلعب على ربابة فى حديقة جميلة .

جلس الأمير الـشاب متوسطاً الجلسـة أمامه مفرش رقـيق ممدود على الأرض ووضعت فوقه أوانى طعام مختلفة الأحجام والأشكال بالإضـافة إلى قنينات زجاجية للشراب وكئوس عديدة وأمام المفـرش على السجادة وضعت صوان أخـرى فوقها قنينات شـراب موزعة على السجادة بطريقة منظمة وجميلة .

فى مقدمة الصورة وبالتحديد بالوسط بحيرة جـميلة تسبح فيها بطتان على كل جانب ، أضافت شاعرية جميلة للمنظر . . وعلى جانب البحيرة الأيمن جلس عازف الربابة وبجواره طبق عليه فنجان شراب صـغير . . أما على الجانب الأيسر جلس شـاعر شاب بجواره رجل كبير السن ملتحى جلس منصتاً للعـزف وكذلك الشاب الذى وضع يده اليسرى سانداً عليها رأسه ويتطلع لمنظر البط فى البحيرة وينصت باهتمـام للعازف . . أيضاً أمامهم طبق بيضاوى الشكل به طعام أو غذاء وفنجان أيضاً على طبق صغير به شراب .

جلسة ضيافة ملكية فى جو شاعرى رقيق زاد من جـماله وفخامته الحديقة المبهرة المعتنى بها جيداً وبطريقـة زراعتها وتقسيمهـا الجميل ، وزاد المكان روعة وجمالاً البحيـرة الصغيرة أمام الضـيوف والبط الصغيـر السابح فيهـا . اللوحة من عمل جفـردهان الذى تميز أسلوبه بالواقعية كـما ذكرنا من قبل ، وتؤكد ذلك اللوحـة التى أمامنا حيث واقعية وطبـيعية المكان

المزهر طبيعياً وفنياً بمعنى أن الفنان صور الحديقة بأشجارها ونباتاتها ، وفنياً فى لوحة الزهور الجميلة التـى رسمها على السجـادة الجالسين عليها ، وكى يحـافظ على رتابة ونظافة المكان وضع مفرش أبيض اللون فـوق السجادة وزعت عليه أوانى الشراب والطعـام حتى لا تتسخ السجـادة . . وهذا أسلوب واقعى شـديد الواقعـية وحس مـرهف بسيط لفنان رقـيق أجاد التعبير .

لوحة (٤٠)

الموضـــوع : شاه جيهان مستضيفاً موالى (صفحة مزدوجة) .

التـــــاريخ : مغولى هندى - صفحتان من البادشاه نامة (احتمالاً) .

العـــــمـل : نقش لمراد Mirar (النص غير منشور).

مكان الحـفظ : معرض الفن الحر ، واشنطن. FGA, DC 42. 17 and 18.

المـــراجـــع : - S. P. Verna: Op. Cit., see Murar C. V., p. 275, pL. 9

- Welch S. C. : Imperial Mughal Painting, London, 1978, pL. 31 - 32 (Colour).

الصفحة المنشـورة هنا هى الثانية* من صفحة مـزدوجة لأنها مثلت ضيوف شـاه جيهان وهم جمهور من الموالى دعـاهم الإمبراطور ربما لمناسبة ما ، وكانت الدعوة مـتضمنة الغذاء والشراب . .

جلس الموالى فى صـفين متقـابلين على شكل حدوة أمامـهم وضعت صـوانى وأطباق وأكواب مختلفة الأشكال والأحجـام احتوت على ما لذ وطاب من أنواع الطعام والشراب . بين الصوانى والأكواب وضعت شمعدانات كل واحد منها به أربع شمعات طوال .

دعوة الغـذاء هذه كانت فى قاعـة ضخمـة من قاعات القـصر ، علقت على جـدرانها لوحات مـتراصة لا يفـصل بينها غيـر شريط زخرفى من أعلى وعلى الجـانبين . . رسمت داخل اللوحات فازات كبيرة وصغيرة تخرج منها ورود مختلفة الأشكال والألوان .

سقف القـاعة يتوسطه صـورة ملاكين سابحين فى السـماء كمـا يحمل السقف أعـمدة خشبية أفقية يتدلى منها رأسياً أعمدة أخرى لها تيجان ضخمة تتفرع إلى أربعة محاور يلتصق بالسقف فى المقدمة سـور خشبى زين من أعلى بأشكال نجمية ثمانيـة ، كما وقف على كلا الجانبين فى الركن الأيمن والأيسر السفلى الحرس وحملة الشمعدانات .

العمل لمراد أو مرار ، لا تحـمل الصفحة الثـانية أى نقوش ، ولكن إذا كانت الصـفحة الأولى هى التى سبق أن حللنـاها فى لوحة ٧ ، ووجدنا اسم الفنان الذى قـام بالعمل وهو مرار طبقـاً للنقش الموجود على ياقة رجل البلاط الواقف أمام العـرش ويذكر اسم مراد إذن هذا العمل هو المكمل للأول . . وفى رأيى أن العمل فعلاً يكمل بعضه ومناسبة هذه الدعوة

* الصفحة الأولى : انظر كتالوج الرسالة لوحة ٧ .

ربما دينيـة أو عيـد وطنى كذكـرى الجلوس على العـرش أو دعوة لجلسـة غذاء على شـرف الإمبراطور وولده المصور فى اللوحـة الأولى . . وإن دلت اللوحة على شيء فهى تدل على كرم الضيافة وفخامة جلسات الغذاء والشراب ، ووقارها وقدسيتها ، أيضاً اتبع منها القواعد بالبروتوكولية السليمة فبدت اللوحة منظمة الجلسة مرتبة ومنسقة فى طريقة تقديم الأكل على مفارش نظيـفة ، والجالسون منظمـون فى صفين متقـابلين أمام بعضهمـا البعض ، يرتدون ملابس أنيقة غلب عليها اللون الأبيض رافـعين أيديهم بالدعاء للإمبراطور على كرم وحسن ضيافته وروعة استقباله .

اللوحة بـها من الأسلوب الأوروبى الكثـير حيث الملائكة سـابحة فى السـماء وتيـجان وقواعد الأعمدة السور المزخرف بأشكال نجـمية ثمانية ، ولم يأخذ من الطراز الهندى سوى رسوم الأشخاص بسحنهم وملابسهم وجلسـتهم وطريقة تقديم الأكل فى مثل هذه الصحون وأكواب الشراب .

الفصل السادس

تصاوير المعارك الحربية

الفصل السادس

تصاوير المعارك الحربيــة

نظرا لولع الأباطرة المغـول بالتاريخ بجـميع أشكاله : التـاريخ الطبيـعى الذى تمثل فى تصاوير الحيوانات والطيور والنباتات ، والتاريخ الشـخصى الذى تمثل فى السير الذاتية وسير الأجداد والأسلاف ، أيضا تاريخهم الذى صنعوه ، وأدى إلـى تأسيس الإمبراطورية المغولية العظيمـة بجهود جبـارة شاقة . هذا تطلب شن الحـروب وإقامة الفتـوحات فى ظل ظروف مناخية وطبيعيـة صعبة ، وتمت هذه الفتوحات سواء أكان ذلك برغبـة أهالى المنطقة المفتوحة أو ضد رغباتهم . فـخرجوا لملاقاة جنود وقوات الأباطرة ومقاومتـهم بشتى الطرق مدافعين عن حصونهم وأسـوارهم . . نتج عن كل ذلك تصاوير المعارك الحربيـة الثرية والتى تركزت بصفة خـاصة فى عهد بابر مـؤسس الإمبراطورية المغـولية وأكبر مدعم ومـرسخ جذور هذه الإمبـراطورية لتـصمـد قرنين من الزمـان فى وجه أى اعـتداء خـارجى يفت من وحدتـها وجذورها ليـرث الأبناء هذه الإمبراطورية مكتـفين فقط بتأديب من يخـرج عن طوعهم فى الأقاليم والمقاطعات التى تبعد عن عاصمة الحكم . .

وبناءً على ذلك وجدت معظم تصاوير المعارك الحربية منذ تأسيس الإمبراطورية فى عهد بابر حيث سجل مذكراته ، ورغم عدم تأكـدنا أو معرفتنا أى من الفنانين عمل لدى بابر إلا أن بعض صفحات من بابر نامة وضحت بالصـور وهى تمثل حدائق ومناظر حيوانات أجنبية ونباتات كـانت موجـودة فى الأراضى ، وهذا يتمـشى بالطبع مع الرأى القائـل بأنه كان ذا طبيعة بدوية ، كـما أنه انشغل فى الفتوحات ولم يكن هناك مـجال لإنشاء مرسم ملكى فى تلك الفترة المبكرة ، كما أن وجود مرسم فى تلك الأماكن المفتوحة لم يرد ذكرها وإذا كانت موجـودة ربما اقتنى منهـا الإمبراطور بعض المخطوطـات التى يصعب تمييـزها عن تلك التى أنتجت له إن وجدت .

تابع الإمبراطور همايون الفتوحات لكن حظه العسر الذى تحدثنا عنه من قبل يجعل من الصعب أن ننسب لعصره تصاوير من تلك النوع . .

تصاوير المعارك الحربية الفعلية تنتمى بحق لعصر أكـبر الذى امتدت فتوحاته شرقاً وغرباً وشمالاً ، وتمثل حلم حـياته فى التوسع جنوباً . لذلك أتت معظم تصاوير هذه المجـموعة

من بابر نامة نظراً لولع الإمبراطور أكبر ورغبته فى تسجيل فتوحاته وانتصاراته العظيمة مثل فتحه لحصن راجبوت فى CHITTOR ، واستيلاءه على RATHAMBOR . أما الأباطرة التالين فقد خلت تصاويرهم من موضوعات الفتوحات والمعارك الحربية بعد أن صارت الإمبراطورية راسخة الأركان بفضل جهود أكبر .. ومع ذلك هناك لوحتان ضمهما للكتالوج تمثلان حصار قندهار كانتا فى البادشاه نامة - عصر جهانجير - وهما لا تمثلان الحروب الفتاكة التى شاهدناها من قبل ، إنما تسليم الحصون تم سلمياً بدون أى مقاومة تذكر (انظر كتالوج الرسالة : لوحات ٤٧ - ٤٨) . .

أما باقى لوحات هذه المجموعة فتنتمى كلها لمخطوط بابر نامة وأكبر نامة وتمثل الأحداث والمعارك الحربية التى كان الأباطرة طرفا فيها أحياناً ، وفى أحيان أخرى كانت المعارك يقودها كبار قادة الجيش . ففى (لوحة ٤١) التى وقعت أحداثها عند مدينة بيلا بالقرب من نهر أنديوس بين قوات الإمبراطور بابر وأهل المدينة الذين وجدوا فى النهر مجالاً للهروب إلى جزيرة تقع فى وسطه فالقوا بأنفسهم فيه هرباً من بطش قوات بابر ، لحق بهم الجنود ومنهم من ألقى بنفسه وراء الهاربين واقتادوهم أسرى وسلبوا أمتعتهم كغنائم للحرب .

(لوحة ٤٢) أيضاً لأكبر يهاجم حصونًا فى شتور جاره . المعركة كانت عنيفة ، وحشد لها أكبر قواته التى انتشرت فى كل مكان . ووقف الإمبراطور على أبواب معسكره يتابع المعركة أولا بأول ، ووضحت الانفجارات المرعبة التى كانت تأتى من داخل الحصن محاولة لصد الهجوم . لكن كانت الغلبة لقوات أكبر الذى دخل الحصن منتصرا .

وبعد المعركة وإتمام السيطرة على الحصن أخذت الغنائم واقتيد الأسرى إلى الإمبراطور بطريقة تهكمية ، حيث أجبروا على ارتداء أقنعة تمثل وجوها وقرونًا لحيوانات مختلفة ، ويبدو أن الإمبراطور لم يرض عن هذه الإهانة ، وطلب من القائد حسين قولا خان أن يأمرهم بخلع هذه الأقنعة، وهذا ما وضح فى اللوحة (٤٣) .

انتصار آخر من انتصارات أكبر ، حيث تمثله اللوحة فى موكب على مشارف حصن سورات ومعه رجال بلاطه وحرسه وحملة الأعلام، كما يتقدمه الراقصون بملابسهم المبهجة ، وعلى الجانبين وقف مستقبليه مهللين فرحين بقدومه ، كما بدت فى خلفية اللوحة الحصن بأسواره العالية التى كتبت على جدرانه شرائط من النقوش . (انظر لوحة ٤٤) .

أما (لوحة ٤٥) فتمثل معركة من نوع آخر بين مجموعتين متنافستين من النساك . وضح ذلك من ملابسهم وشعورهم ولحاهم الطويلة . كما أن هذا التنافس كان على أشده فى

عصر أكبر مما جعله يدرك أن وحدة الهند وترسيخ إمبراطوريته يتطلب التوفيق والتآخى بين هذه الطوائف منعاً لمثل هذه المناوشات التى كانت تفت فى عضد الإمبراطورية وتضعفها . أيضاً (لوحة ٤٦) تمثل حرب الطوائف ، ودعونى أطلق عليها مجزرة أو مذبحة بشرية ، فالقتال هنا وهناك وقوات أكبر تذبح المتعاركين الذين تناثرت أغراضهم فى كل مكان مما يدل على هول المفاجأة وعنف القتال ، حتى محاولتهم للهروب لم تنجح لأن الجنود أخذوا يتعقبونهم بلا هوادة أو رحمة ، ليأدبونهم ويمنعونهم من مجرد التفكير فى العصيان مرة أخرى .

اللوحتان الأخيرتان (٤٧ - ٤٨) تمثلان حصار قندهار فى عصر الإمبراطور جهانجير . ويبدو أن هذا الحصار تم لأكثر من مرة ، تارة بالقتال والمحاربة لدخول الحصن ، وتارة أخرى كان يسلم الحصن سلما . ففى (اللوحة ٤٧) نرى الحصار العسكرى للمدينة وتقويضها من كل مكان ، ومحاربة المتصدين للقتال وقتلهم ونشر عظامهم وجماجمهم فى ساحة المعركة ، والدخان متصاعد من داخل الحصن دليل الانفجارات المروعة . .

أما (اللوحة ٤٨) فنرى القائد الفارسى يسلم مفاتيح المدينة للقائد المغولى سلما ، بينما انتشرت القوات المغولية فى كل مكان داخل الحصن والأسوار والمبانى المحصورة داخلهم مستولين ومؤكدين على دخولهم المدينة سلما بدون إراقة الدماء .

اللوحات التى اختيرت لهذه المجموعة قليل من تصاوير كثيرة لمعارك حربية[١] . نفذها مصورون متخصصون فى عمل الصور الشخصية وانفعالاتها وحركاتها السريعة ، كذلك الرسوم التوضيحية مثل التلال والصخور والأشجار الكثيفة ، ورسوم العمائر مثل الأسوار والحصون والقلاع والمدن المحصنة ، وأيضا آلات الحرب التى تنوعت مثل : السيوف ، الرماح ، البنادق ، المدافع ، السهام (انظر كتالوج الأشكال ١١٤-١٢٥) .

وأيضاً رسوم الحيوانات المختلفة التى كانت تستخدم لنقل معدات وآلات الحرب ، مثل الأحصنة التى كان يركبها الجنود ، وكذلك الخيول ، والثيران التى كانت تجر المدافع[٢] .

(١) انظر تصاوير معارك حربية من عمل فنانين مختلفين بنظام المشاركة فى العمل :

Amina Okada: Op. Cit., Pls. 14 - 16, 51, 83, 88, 126, 135, 141 - 142.

(٢) انظر أيضاً :

S. P. Verma. Op. Cit., pLs. 24 , 27 - 30 , 34 .

Ibid. (see maskina C. V.), pL. 29.

ومن هؤلاء الفنانين المتفوقين : مسكين الذى كان العدد الأكبر من تصاويره ينتمى لعصر أكبر ، وضمت إلى أكبر نامة ، وبياج وفاروكح بك . . أيضا هناك أسماء أخرى لأعمال مشتركة بين فنانين أحدهما عمل الصور الشخصية والتكوينات والآخر للتلوين : ميكند وشنكر، كيسو كلان ونارسخ، مسكين وساروان، كيسو وحسين نقاش، بسوان ومنصور . .

على أية حال تميزت تصاوير هذه المجموعة بالعنف وإراقة الدماء والدخان الكثيف المتصاعد من ضربات المدافع ، والسهام المتناثرة هنا وهناك فى كل مكان ، ازدحام الجنود سواء ممتطين الأحصنة أو الأفيال ، أو مترجلين يهرولون وراء الأعداء أو العاصين ، كذلك الأمتعة والأسرى الذين اقتيدوا للمثول أمام الإمبراطور . . اللوحات معظمها منسوبة للفنانين الذين قاموا بالعمل كنوع من التوثيق لتاريخ صنعه الأباطرة وسجلوه لإثبات شرعية الحكم ، واستيلائهم على المناطق المفتوحة لتوسيع إمبراطوريتهم .

لوحة (٤١)

الموضـــــوع : معركة بيلا* بين قوات بابر وأعدائه فى ١٥٠٥م .
التـــــاريخ : مغولى هندى - حوالى ١٥٨٩م .
العــــمـل : لا يوجد نقش .
المـــــادة : ألوان مائية معتمة ذهب وحبر على الورق .
المقـاسـات : الصفحة ١٥,٧ × ٢٦,٥ ، الصورة ٢٥ × ١٣,٣سم ، مساحة ١١٧ .
مكان الحفظ : مجموعة خاصة للأمير صدر الدين أغاخان.
المـــراجـــع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 114, pL. 83.

الصورة تمثل الصفحة الثانية من رسم توضيحى على صفحة مزدوجة من مذكرات بابر (بابرنامة) . معروف أن ظهير الدين بابر أول إمبراطور مغولى ومؤسس الدولة (١٤٨٣ - ١٥٣٠) لذلك اشتملت مذكراته التى كتبت بلغته الأصلية (التركية) على رسوم توضيحية لمعاركه الحربية ضد أعدائه السيزيك والطغولعتين لفتح أقاليم الهند ووضعها تحت السيطرة المغولية استكمالا لتأسيس الدولة المغولية فى الهند .

هذه اللوحة تمثل إحدى فتوحاته فى إقليم بيلا الواقع على نهر أنيدوس لذلك رأينا الهلع والخوف يسيطر على أهل المدينة الذين أسرعوا إلى النهر خشية من بطش رجال بابر ، مستغلين المراكب هرباً إلى الجزيرة فى وسط النهر . لكن قوات بابر لم تتوان عن ملاحقتهم حتى أن الجنود خلعوا ملابسهم وألقوا بأنفسهم فى النهر وراء الناس الذين تساقطت منهم أمتعتهم فأخذ جنود أكبر يجمعونها ويجمعون الناس أنفسهم كأسرى وغنائم حرب .

بينما نرى رجال أكبر يلاحقون المراكب القريبة من ضفه النهر ومن عليها ، واستطاعوا أن يأسروهم ويأخذوا ما معهم كغنائم حرب ، أما المركب الثالث فى اللوحة فقد وصل إلى الجزيرة بمن عليها واستطاعوا الهروب من رجال بابر . وعلى الجزيرة فى أقصى الركن الأيمن العلوى فى خلفية اللوحة نرى حصنًا محاطًا بأسوار واثنين من جنود المدينة يراقبان الموقف بجمود ولم يتحركا لا للدفاع عن أهل المدينة ولا حتى مقاومة رجال بابر الذين تطايرت سهامهم فى كل اتجاه .

* مدينة تقع على ضفاف نهر أنديوس ، شمال بشاور وشرق بانو .

على أية حال بدت الخلفية ليست لها أى علاقة بالمعركة أو بالصورة عامة ، ولا حتى بالنص وما هو مكتوب فيه . مما يؤكد أن فنانى بابر قاموا بتنفيذ الصورة بدون أى وعى أو إدراك بالقرية أو المدينة الواقعة على نهر أنديوس ولا حتى اطلعوا على النص المكتوب . لذلك فهم فنانون ليسوا من أهل المنطقة وإنما كلفوا بالعمل لمجرد تسجيل رغبة راعى الفن للحدث الذى يؤكد شرعية فتح هذه الأراضى وفرض سيطرته عليها وضمها لإمبراطوريته لتورث لأولاده من بعده بالطريقة الشرعية وهى انتقال الحكم وراثيًا . أعطانا الفنان منفذ العمل إحساساً بأن هناك معركة دائرة بالفعل بين أهل المنطقة وجنود بابر الذين بذلوا ما فى وسعهم للقضاء على هؤلاء الهاربين المذعورين واستولوا منهم على أمتعتهم وتعقبوهم حتى تطلب الأمر أن ينزل بعضهم فى الماء لإحضارهم ، بينما البعض الآخر تمكن من الوصول إلى الجزيرة . وتمثل هذا الإبداع الفنى فى الدراية التامة بقواعد المنظور والبعد الثالث حيث رأينا من هم فى المقدمة أكبر مما هم فى آخر الصورة . . أما الخلفية فتنم عن جهل الفنان بالمنطقة ، وإنما هى محاولة منه لملء الفراغ فى اللوحة وعدم تركها مهملة .

التكوينات والصور الشخصية فيها تميز وتفوق من الفنان رغم أنها مبكرة وتمثل بدايات التصوير المغولى الهندى . كما أن اللوحة بها حركة ونشاط وتهاوش وكروفر الحروب وسلب غنائم واقتياد الأسرى دون إرقاة للدماء أو إزهاق للأرواح .

أيضاً تعرفنا على آلية الحروب فى تلك الفترة ، وملابس الجنود بما فى ذلك أغطية الرأس (الخوذات) ، والتروس . كما استخدمت المراكب كأداة للهروب إلى الجانب الآخر من النهر أو للجزيرة للاحتماء بها من قوات بابر الذين أتوا براً ولم تكن لديهم وسيلة لعبور النهر .

لوحة (٤٢)

الموضـــــوع : أكبر يهاجم حصون فى شتور جاره.
التـــــاريخ : أكبر نامة ، حوالى ١٥٩٠م.
العـــــمـل : تكوينات مسكين ، تلوين بهورا .
المـــــادة : ألوان مائية على الورق .
المقـــاســات : ٢٥ × ٣٧,٥ سم .
مكان الحـفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IS. 2-1896-67/117
المـــراجــــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 125, pL. 135 S.P.
Verma: Op. Cit., (Miskin C. V.), p. 289, pL. 28.

الصفحـة الثانية من رسوم توضـيحية لأكـبر مهاجـماً حصون فى شتـور جاره وتوضح استسلام قوات راجيوبتة عند قلعة شتور . .[١]

فى مقدمة اللوحة وقف الإمبراطور أكبر فى الركن الأيمن السفلى عند باب خيمة معسكر معه أتباعه وخدمه وأمامه اثنان من قادة الجـيوش ينقلان له أخبار المعركة . يلى ذلك جموع الجيـوش المتشـابكة مع بعضـها البـعض تحت وفـوق التلال العـالية ، داخل وخـارج ثنايا الصخور ، الأعداء تتساقط من أعلى التلال .

وفى الجانب الأيمن وسط اللوحة مجموعة أخـرى من الفرسان حاملين الأعلام شاهرين سهامهم فى اتجاه الحصن ، لكن يبدو أن هناك انفجاراً هائلاً أتى من جانب الحصن أدى إلى تساقط الجنود وارتفـاعهم عالياً بخيولهم ثم هـبطوا على الأرض صرعى وتساقطت مـعهم دروعهم وخوذاتهم وأسلحتهم وخيولهم . توقف الجنود مفزوعين من هول الانفجار .

بينما نجحت المجمـوعة الأخرى من الجنود من اقتحام الحصن والصعـود أعلاه والقضاء عـلى مـن فـيه ، الذين استـسلموا بدون مـقاومة وسلمـوا الحصن وما حـوله لقوات أكـبر المنتصرة .

يتضـح من هذه التصـويرة تكوينات مسكين الواقـعيـة الشديدة الدرامـية ، خـاصة أن تصاويره فى أكبـر نامة تمحورت حول مناظر : الحروب ، الصيـد ومناظر البلاط .. وكلها

(١) الصفحة الأولى انظر : S. P. Verma: Op. Cit., (Miskin C. V.), p. 289, pL. 27 .

موضوعات تتطلب جرأة ، تنوع فى التكوينات ، دقـة فى الحركات والانفعالات ، تباين فى الألوان . . . كل ذلك وغيره تفوق فيه مسكين بلا منافس ، بل تفوق على أبيه ماهيش تلك الفنان الذى سـبقـه إلى مرسم أكـبر ، لكن إبداع الابن وتميـزه علاوة على تـخصصـه فى الموضوعات التى ذكرناها سابقاً جعلته ينفـذ أكثر من صورة فى أكبر نامة تزيد عدداً عن التى نفذها أبيه .

الإحـساس بالحـرب والمعركـة الدائرة بدأ من المعسـكر المقام على حـدود المدينة لأكبـر وجنوده، ثم تدرج إلى ساحة المعركة الفعليـة على الصخور والتلال التى تؤدى إلى الحصون الظاهرة فى خلفـية اللوحـة . . والانفجار الهـائل الذى فصل بين القـوات التى تمكنت من دخول الحصن والأخرى التى انهـمكت فى محاربة الأعداء . كل ذلك عبر بصـدق وواقعية عن المعركة الواقعة والتى انتهت بنصر أكبر ودخوله الحصون .

لوحة (٤٣)

الموضـــوع : حسين قولا يقدم أسرى حرب جوجورات .

التـــاريخ : أكبر نامة حوالى ١٥٩٠م.

العـــمـل : تكوينات بسوان ، تلوين منصور .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٥ × ٣٧,٥سم .

مكان الحـفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IS. 2- 1896 - 112/117 .

المــراجــع : S. P. Verma: Op. Cit., (see : Basawan C. V.), p. 90, pL. 79.

Amina Okada: Op. Cit., p. 88, pL. 88.

تمثل اللوحة القـائد حسين قولا فى ساحـة القصر يقدم أسـرى الحرب للإمبراطـور أكبر الذى لم يظهر فى اللوحة لأنها الصفحة الثانية من رسـوم توضيحية على صفحة مزدوجة ، لذلك لابد أن يكون أكبـر مصوراً فى اللوحة الأولى جـالساً على عرشه يستـمع لقائده وهو يقدم له أسرى الحرب ومن حوله حاشيته .

وإمعاناً فى إزلال هؤلاء الأسرى جعلوهم يرتدون أقنعـة تمثل أشكالاً مختلفة للحيوانات مع القرون التـى ترتفع على رءوسهم هذه الأشكال الحيوانية مـثل : الكلاب ، الحمـير ، الظباء ، والبقر . . ويـذكر أبو الفضل أن الإمبراطور أكبر وبخ حـسين قولا خان على ذلك وأمره أن يخلعـوا هذه الأقنعة الحقيـرة عن هؤلاء الأسرى[1] . وبالفعل نرى هؤلاء الأسرى وهم يخلعون هذه الأقنعة عن رءوسهم ويكشفون عن وجوههم . ليسجل الفنان بسوان هذه اللحظات بدقة ومهـارة بالغين ، بل ويسجل سخرية وإهانة رجـال البلاط والقواد من هؤلاء الأسرى . وإمـعاناً فى الإذلال والتحقـير كانوا مسلسلـين بجنازير حديد سميكة ومـحاطين بجموع غفيرة من الفرسان والسجناء الذين قادوهم للإمبراطور كالقطيع .

واضح من اللوحة أنها عمل مشترك ، لكن ما قام به بسوان هو الرسوم والتى أكدت أن المعارك المنتصرة التى قـادها أكبر لتدعيم وتأمين إمبراطوريته فى الهند لم تنـته فقط فى ساحة الحرب وإنما ظلت مستـمرة حتى عودته إلى قصره حيث كـان الأسرى وغنائم الحرب تعرض عليه فـور عودته من المعـركة ، وبالتـالى كان فنانوه مطالبين بعـمل تصاوير تسـجل مراحل المعركة المختلفة منذ الإعداد لها حـتى العودة وعرض غنائم وأسرى الحرب . . فسجلت هذه اللوحة آخر مرحلة من مراحل الحرب وهو الانتصار وعرض الأسرى .

(١) Amina Okada: Op. Cit., p. 86.

لوحة (٤٤)

الموضـــوع : معركة بين مجموعتين متنافستين من النساك .

التـــاريخ : أكبر نامة ، حوالى ١٥٩٠م.

العـــمل : تكوينات بسوان ، تلوين تارا كلان .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقاسات : ٢٥ × ٣٧,٥سم .

مكان الحفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن . IS. 2- 1896 - 112 / 117 .

المراجـع : Amina Okada : Op. Cit., p. 84, pL. 82.

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

لم تقتصر تصاوير الحروب على المعارك الحربية فى ساحات القتال لفتح إقليم من الأقاليم أو حصار القلاع والحصون أو غزو مدينة أو قرية ، لكن كانت الحروب الداخلية أشد فتكاً وقتلاً للأرواح .

فمثلت الصورة (معركة بين مجموعتين من النساك ، إحداهما تتبع فشنو والأخرى شيوا) ، وكل مجموعة منهم تعتنق فكر رئيسها ، وبالطبع حدث نقاش بينهما أدى إلى نشوب معركة سمع عنها الإمبراطور أكبر ، مما استدعى تدخله وتدخل قواته التى أبلت فى المعركة بلاءً حسناً ، لدرجة أننا رأينا دماء فى ساحة المعركة لم نرها من قبل فى حروب سابقة رغم شدتها وضراوتها .

ففى مقدمة اللوحة أحد النساك وعلى كتفه سيف مسلط من أحد الجنود أدى إلى قطع عميق فى كتفه سالت معه الدماء . وأمامه آخر شق السيف بطنه وخرجت أحشاؤه منها ، الصرعى والقتلى والمذبوحون هنا وهناك في كل مكان فى ساحة المعركة والدماء تسيل منهم بغزارة . النساك يحاولون الهروب مذعورين ، منهم من قضى نحبه ومنهم من خر سابحًا فى دمائه .

بينما الإمبراطور أكبر ممتطياً حصانه وخلفه حرسه وخدمه واقفين شاهرين أسلحتهم فى انتظار تلقى أوامره ، أمامه طوابير من الجنود تنتظر دورها للتقدم فى ساحة المعركة إذا زاد عدد المتمردين ، أو لم يتمكن الجنود الواقفين فى الساحة من السيطرة على الموقف.

فى خلفيـة اللوحة تبـدو مبانى المدينة أو القـصور الإمبـراطورية وأمامـها تلال مرتفـعة تتخللها أشجار كثيفة الأوراق غطت بارتفاعها جزءاً من المدينة المصورة فى الخلفية .

تكوينات بسوان وصوره الشخصية غلب عليـها الواقعية الشديدة والهلع والفزع والرعب الذى تسبب فيه تدخل قوات الإمبراطور لفض الاشتباك لكنهم لم يكتفوا بتخويف المتنازعين ولكنهم قضوا عليهم تماماً حتى من حاول الهرب منهم لم يدعوه وشأنه إنما تعقبوه وذبحوه ، واعتـقد أنهم لـم يدعـوا أحداً منهم يهرب أو عـلى قـيد الحيـاة ، فالمعـركـة دموية وفتـاكة للجميع .

لوحة (٤٥)

الموضـــوع : أكبر يدخل سورات منتصراً ، ١٥٧٢م .

التـــاريخ : أكبر نامة ، حوالى ١٥٩٠م.

العـــمـل : تكوينات فاروكح بك .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٥ × ٣٧,٥سم .

مكان الحـفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن . IS. 2- 1896 - 117 / 117

المـراجـع : Amina Okada : Op. Cit., p. 116, pL. 126.

S. P. Verma: Op. Cit., (see Farrukh Beg Muswri C. V.) p. 149,, pl. 14.

تمثل اللوحة موكب أكـبر وهو على حدود مدينة سورات التى بدت أسوارهـا وحصونها فى خلفيـة اللوحة ووقف فى شـرفتهـا الفاتحون يسـتقبلون مـوكب أكبـر الذى أصبح على مشارف المدينة داخـلاً ممتطياً حصانه الأسود المزين ، بينمـا تقدمه لراقصتـان تؤديان حركات راقصة مـبهجة فارحـتان بنصرته . خلفه أحد الأتبـاع ممتطياً حصانه ثم صـفوف أخرى من الفرسان وحملة الأعـلام يتبعون أكبر . بينما مـستقبليه من أهل المدينة وكبار رجـالها وقفوا يستقبلونه فارحين بقدومه وانتصاراته التى حققها . فى الجانب الآخر وقف مستقبلون آخرون للمـوكب وأحدهم ممتطيـاً فيلاً يسـبقـه ثلاثة من حملة الأعـلام منهمكين فى الحـديث عن انتصـارات إمبراطورهم . . وآخرون ممتطون أحـصنة يهللون من فرحة الانتـصار . أسلوب الفنان فاروكح بك واضح فى شدة محافظته على الموروث من التـقاليد الهندية والفارسية . . كما قـام بالعمل كله بمفرده من تكوينات وصـور شخصيـة وتفاصيل كثيـرة فى اللوحة . . الصخور المتـناثرة هنا وهناك ، المتدرجة الارتفاعـات وتتخللها الأشجـار الملتفة حول نفـسها كثيفة الأوراق ، كما ظهرت أيضاً فى خلفية اللوحة أشجار متنوعة الأشكال والأوراق تعانق السمـاء بفروعها الـطويلة . . كما يوجـد شريط من الكتابة على أسـوار الحصن وتعلو باب المدخل .

إذن لم يكتف الفنانون بتصـوير المعارك الحربية وسـاحات القتال بل كـانوا مطالبين أيضاً بتصوير الأباطرة منتصـرين محتفلين بدخولهم الحصون والمدن التى فـتحوها . لذلك ضمت لفصل تصـاوير المعارك الحـربية لتوضح مظاهر الاحـتفال بالانـتصارات التى كـان يحققـها الأباطرة فى المعارك الحربية .

لوحة (٤٦)

الموضـــــوع : أكبر يشاهد معركة الـ yagis .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٠٤م.

العـــــمل : نسبت خطأ لمسكين .

المـــــادة : ألوان مائية خفيفة وحبر على الورق .

المقـاسـات : ٢٨ × ٣٩,٦سم (الصفحة)، ١٥,٧ × ٢٥,٢سم (الصورة) المساحة ٨٠.

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان.

المـراجـع : S. C. Canly: Op. Cit., p. 117, pL. 85.

تمثل المعركة حربًا طاحنة بين مجموعتين غير متكافئتين من الطوائف التى كثرت فى الهند المغولية .

جلس أكبر على حصانه فى وسط الصورة ماسكًا رمحه فى يده اليسرى ويشير بيده اليمنى لرجاله الواقفين أمامه وخلفه ينتظرون أوامره ، خاصة وأنهم هنا متفرجون للمعركة ولا يشاركون فى القتال الدائر على الساحة .

المعركة تدور فى حركة دائرية أمام الإمبراطور حيث نرى رجال دين هنود يرتدون ملابس تغطى أسفل الجسم فقط يحاربون بعضهم البعض ، بأيديهم أسلحة غريبة ، وأمتعتهم تناثرت فى كل مكان فى مقدمة اللوحة مثل : الأباريق ، الأطباق ، المراوح ، أكياس الملابس (بؤج) ، فارات .

من الصعب نسبة اللوحة لمسكين خاصة أنه بمقارنة هذه اللوحة بأخرى تنسب لبسوان(١)، لوجدنا تكرار التكوينات وأسلوب الرسم بـ «نم قلم» والألوان الخفيفة .

أيضاً نفس الموضوع تكرر فى اللوحة السابقة (انظر كتالوج الرسالة : لوحة ٤٠) وكانت أيضاً من عمل بسوان وتلوين تاراكلان . على أية حال موضوع الخلافات بين الطوائف المختلفة كان مادة ثرية للفنانين ، وراعى الإمبراطور تسجيلها وضمها فى مذكراته للذكرى والتاريخ .

---

(١) انظر :

Amina Okada : La Naissance de Timur : une illustration inedite de L' Akbar - nama, "Arts Asiatiq-ics, 1991, P. 46.

لوحة (٤٧)

الموضـــوع : حصار قندهار .

التـــاريخ : حوالى ١٦٣٥ - ١٦٤٠م - بادشاه نامة .

العـــمل : تنسب لبياج .

المــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٣,٩ × ٣٤,٣سم .

مكان الحـفظ : متحف أرثر ساكلر، جامعة هارفلد، كمبردج (مجموعة خاصة) In. 638. 183 .

المـراجـع : Amina Okada; Op. Cit., p. 215, pL. 253.

S. p. Vermar: Op. Cit., (see: Payag C. V.) p. 329, pL. ?22 .

تنسب لوحة حـصان قندهار للفنان بياح ، ربما للتأثيـرات الواقعية الدرامـية فى اللوحة التى تمثلت فى الجثث المتناثرة هنا وهناك والعظام الأدمية بين حطام الأشجار ولهيب وسحب ودخان . كانـت معركة عنيـفة نقلها الفنان بقوة واقـتدار مؤكدًا على الخـراب والدمار الذى ارتبط بالحرب وأهوالـها . . فلم يكن الحصـول على النصر أمرًا هـينًا أو سهلاً وإنما حـشد الإمـبراطور لهـا جمـيع قواتـه العسكرية التى حـاصـرت المدينة أو الحصن من كل جـانب واستطاعت هذه القوات حصر كـل من يهب للدفاع عن الحصن ولذلك تناثرت جثث الموتى الذين خروا صرعى أمام قوات الإمبراطور .

غلب على اللوحـة الكآبة والرعب ، وربما تتنسم فيـها رائحـة الحرب ونحـس بويلاتها وأهوالهـا من شدة الظلمـة التى سيطرت على المكان وبالكـاد نرى القوات المتـراصة بكثـافة محاصرة البلدة من كل مكان ، غلبت على اللوحة اللون الغامق من المقدمة إلى الخلفية حتى الدخان المتصاعد يناطح السحاب الذى تدرج بين الفاتح والغامق يتوسطه دخان كثيف منبعث من ساحة المعركة . .

لوحة (٤٨)

الموضـــوع : حصار قندهار .

التـــاريخ : حوالى ١٦٤٠ - ١٦٤٥م - باد شاه نامة .

العـــمل : غيرموقع .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٤,٢ × ٣٤,١ سم.

مكان الحفظ : متحف جسميت ، باريس. MA 3318.

المـراجـع : Amina Okada, Op. Cit., pL. 51, p. 49.

النشـــر : اللوحة بتفاصيلها لم تأخذ حقها فى النشر .

يبدو أن قندهار تعرضت أكثر من مرة للحـصار من قبل الأباطرة المغول ، وكانت المدينة محلاً للـنزاع بين الفرس والمغول ففى ١٦٢٢م اسـتطاع الشاه عباس أمـام المقاومة الضعـيفة للمغول من الاستـيلاء على قندهار ضمن حلمه القديم وهو أن تمتد إمـبراطوريته حتى تصل إلى نهر أنديوس .

لكن فى مارس ١٦٣٧م تمكن المغـول من استرداد قندهار بدون مـقاومة تذكـر حتى أن حاكمها الفـارسى ماردان شاه خرج ليسلم مفاتيح المدينة للقائد كـولج خان أحد قواد جيش الشاه جيهان .

سجل المصور حدث الاستسلام فنرى القائد المغولى ممتطياً حصانه ومن حوله باقى القواد أيضاً على أحصنتهم . بينما وقف حاكم المدينة وبيده المفتاح يقدمه للقائد ، ومن حوله باقى رجال المدينة وأحدهم بيده تاج أو خـوذة القتال يسلمها أيضاً للقائد المغـولى (انظر التفاصيل لوحة ٤٨ ب) .

فى مقدمـة اللوحة وقف باقى الفرسان ممتطين أحصنتـهم وفى سطهم وقف حامل العلم يتطلع إلى مراسم تسليم مفاتيح المدينة خلف هذا المنظر تبدو القـوات المهاجمة على جيادهم يسرعون لدخول أسـوار المدينة منتصرين . وفى الخلفية تبدو حـصون أو سور المدينة أعلاها بعض أفراد الجـيش وبداخلها تبدو عمليـة إخلاء الحصن من الفرس وإحـلال المغول بداخله

تأكيداً لاستيلائهم عليه دون مقاومـة حيث لا تبدو أى مظاهر للمقاومة تذكر وإنما هى عملية إحلال لقوات محل أخرى بطريقة سلمية بحتة .

اللوحة لا تحمل أى نقـوش ، لذلك من الصعب نسبتهـا لفنان معين ، مع ذلك اللوحة جيدة التكوينات ، دقيـقة الملامح فى الصور الشخصية ، توزيع الألوان جـميل وخاصة فى الخلفية حـيث بدا الحصن بأسواره الخارجية الشـديدة التحصين ، ومن الداخل ظهر مقـسماً زرعت أرضيته بحشائش خضراء تتوسط المبانى التى تلت السور مباشرة .

الفصل السابع

تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية

الفصل السابع

تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية

تميزت هذه المجموعة من التصاوير بالميل الشديد ، وتفصيل التصوير خارج جدران القصور أى فى الطبيعة بين التلال التى تحصر بينها الأشجار ، وتظهر وراءها القصور والأسوار وفى مقدمتها الأشخاص المعنيين بالموضوع يصعدون التلال أو يقفون بين الأشجار . . أما بالنسبة للقصور الملكية فظهرت فى خلفيات هذه التصاوير كمناظر رائعة مكملة لتكوينات الصورة .

أيضا حصرت بعض تصاوير حدثت داخل القصور فى بعض القاعات التى تلى مدخل أو بوابة القصر مباشرة سواء فى الفناء أو الصحن الذى يطل على أسوار القصر أو القاعة الأولى التى تلى الفناء مباشرة .

وفسرت حصر التصاوير فى فناء القصر والقاعة التى تليه مباشرة بأن الأباطرة فضلوا الخروج فى الهواء الطلق حيث المناظر الطبيعية مصطحبين رجال بلاطهم وحرسهم وخدمهم ، وأيضاً حيواناتهم وطيورهم معهم للتمتع بالطبيعة الخلابة والجو الجميل الصحو بعيداً عن رسميات القصور ونوافذها المغلقة ، وحتى إن وجدت تصاوير داخل جدران القصور فهى كما ذكرتِ تصاوير استقبالات رسمية لمبعوثين من الدول الأجنبية ، وفى قاعة مخصصة لذلك هى قاعة الاستقبال(١) . أيضاً خصصت بعض قاعات القصور لمقابلات وجلسات عائلية مع أبنائهم وكبار رجال البلاط(٢) . وأحيانا كانت تعقد مثل هذه الجلسات فى الحدائق الملكية الملحقة بالقصور حيث كان يعد فيها أماكن للاستراحات بها سرير ملكى أو عرش يستريح عليه الإمبراطور ومن حوله رجال بلاطه وخدمه(٣) . وفى تصوير أخرى كان يُفضل الأباطرة الجلوس فى التراس أو شرفة كبيرة بالقصر مع محظياته أو نساء بلاطه متمتعا بمناظر الطبيعة الخلابة من حوله ، وأحياناً كان يتقدمها بحيرة صغيرة أو بركة أو حوض به ماء وبط سابح لإضفاء جو شاعرى جميل على الجلسة(٤) .

---

(١) انظر الكتالوج : لوحات : ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ .

(٢) انظر الكتالوج : لوحات : ٤ ، ٦ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ .

(٣) انظر الكتالوج : لوحات : ٩ ، ٣٩ .

(٤) انظر الكتالوج : لوحات : ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ .

بالإضافة إلى أن الأباطرة كانوا يفضلون الخروج للطبيعة والاستمتاع بأوقاتهم خارج جدران القصور . . أيضا كانت قاعات القصور أماكن خاصة يحرم على العامة ورجال البلاط غير المقربين دخولها أمثال الموسيقيين ، المصورين ، الكتبة ، رجال الدين ، والشعراء . . لأن هؤلاء لم نجدهم مطلقا داخل قاعات القصور الخاصة جدا ، إذن كان محرما دخولها . . ومن ناحية أخرى الإبداع الفنى والتميز لا يمكن أن يظهرا بوضوح إلا خارج الجدران حيث التكوينات المتنوعة والصور الشخصية المعبرة المؤدية لحركات مختلفة ، كذلك التفاصيل الدقيقة للأشجار والتلال والصخور والنباتات ، وأيضاً العمائر فى الخلفيات . . كل ذلك كان مجالا واسعاً لإبداع المصورين لذلك فضلوا الرسم والتصوير الخارجى .

ضمت هذه المجموعة تصاوير لمناظر طبيعية بدت القصور فى خلفياتها . وأهم ما تميزت به هو التنوع فى موضوعاتها المصورة فى الطبيعة ففى (لوحة ٤٩) منظر بابر يتسابق مع أصدقائه قاسم بك وقمبر على . ويلاحظ فيها التلال المرتفعة التى يصعدها الخيالة بخيولهم، ورغم وعورة السطح أراد الإمبراطور أن يتسلى مع رفاقه بالتسابق ومحاولة الفوز عليهم كنوع من المرح وقضاء وقت لطيف بعد عناء معركة حصاره لسمرقند .

كما كثر فى التصوير المغولى الهندى زيارة الأباطرة والأمراء للنساك ، ورجال الدين والزهاد فى أكواخهم وكهوفهم فى التلال والصخور ، وذلك طلبا للمشورة والنصح ومناقشة موضوعات أخرى تتعلق بالحكم وإدارته[1] . وبما أن هؤلاء النساك والزهاد يعيشون على الطبيعة وفى الطبيعة ومع الكتاب ورفاق الوحدة من الحيوانات والطيور (لوحة ٥٠) لذلك كثرت زيارة الأباطرة لهم حيث يعيشون وحولهم الطبيعة الجميلة التى كان يفضلها الأباطرة.

أيضا من موضوعات هذه المجموعة التى كان يفضل تصويرها فى الطبيعة وخارج جدران القصور. مناظر تقديم فروض الطاعة والولاء من المحكومين للحاكم . فكانت تتم هذه المقابلات فى أماكن خارجية على مشارف المدن والحصون المفتوحة . فيخرج حاكم المقاطعة لملاقاة الإمبراطور ، ويعلن له الولاء والدخول فى طاعته وخدمته . . ورأينا ذلك بوضوح فى (لوحة ٥١) حيث يقف الإمبراطور منحنيا قليلا وأمامه حاكم المدينة يكاد يركع

---

(١) انظر أيضاً :

Amina Okada: Op. Cit., Pls. 40 , 64.

له ويقبل قدميه وحولهما رجالهما من كل جانب . بينما بدت الشجرة الكثيفة التى يقف تحتها الإمبراطور مستظلا بها والصخور من حوله فى كل مكان . بينما فى مؤخرة الصورة تل عال تتقدمه شجرة ضخمة ، وتعتليه أيضا شجيرة مائلة قليلا . وكى يضفى الفنان مظهرا جميلا على أرضية الصورة نثر بها وريدات وأوراق شجر رقيقة فبدت كأن الأرضية مفروشة ببساط رقيق عليه نقوش نباتية رقيقة .

أما موضوع (لوحة ٥٢) فهو طريف ويمثل تسلية من تسليات البلاط ، حيث كان يحرص الأباطرة على تعليم أطفالهم الأمراء الشجاعة والقوة ، وهذا عن طريق إتقانهم فنون الفروسية والنشان بالبندقية ، الرمح والسيف . . وهذه صورة لأكبر يتعلم النشان بالبندقية على يد بيرم خان ، فخرج معه رجال البلاط لرعايته وحمايته وتشجيعه على إتقان فنون الحرب خاصة وأنه تولى العرش صغيرا (أربعة عشر عامًا) . . فلابد أن يقوى ويشتد عوده ليجابه المسئوليات الضخمة التى تركها له أبوه وجده ، خاصة أن الإمبراطورية لم تكن بعد موطدة الأركان وهو بعد صغير فى السن . لذلك اختير هذا المكان الطبيعى فى الخلاء بعيدا عن القصور والمبانى السكنية الأخرى ، محاطا بالصخور العالية من كل جانب التى تحصر بينها شجيرات صغيرة نبتت بفعل الطبيعة . .

أيضا كثيرا ما خرج الأباطرة للتنزه فى الطبيعة مصطحبين معهم رجال البلاط وحاشيتهم وخدمهم . وسواء خرج هذا الملك (لوحة ٥٣) للعطف على هذا الرجل المسكين الذى وقع فى ورطة وأراد المساعدة ، أم أنه صادفه فى طريقه أثناء المرور . فإن ما يهمنا هنا هو المنظر الطبيعى الخلاب المصور فى الصورة حيث تنوعت التلال الصخرية فى أشكالها وارتفاعاتها وألوانها بطريقة خيالية جذابة . أيضا توزعت الأشجار هنا وهناك فى اللوحة ، وتدرجت ألوانها بطريقة طبيعية جميلة . وفى مؤخرة الصورة برزت القصور الملكية بين الخضرة والتلال وخلفها الأفق الصافى المتموج .

بالنسبة لمجموعة التصاوير التى ضمها الكتالوج ، وتمثل ما كان يحدث داخل قاعات القصور من جلسات بسيطة لا تتعدى الأفنية التى تلى بوابة أو سور القصر . لذلك كانت هذه التصاوير لموضوعات هادئة وجلسات مناقشة عادية لا يصاحبه صخب أو ازدحام . ويمثل ذلك صورتان من مخطوط تاريخى يؤرخ لعائلة البرمكى وهم رجال بلاط لدى الخليفة هارون الرشيد ، وقد ترجم إلى الفارسية ووضح أو نسخت تصاويره بأسلوب تصاوير الرزنامة ، ولم يتضح عليها أى تاريخ أو توقيعات لمصورين ، وأيضا من الصعب نسبتها

نظرا لافتقارها إلى الرعاية الملكية .. على أية حال هى أقرب إلى عصر أكبر ، وما يهمنا هو تصوير الجلسة داخل جدران القصر ، واستنتجنا منها أنه فى ذلك الوقت كانت توجد تحريم للتصوير داخل القاعات الداخلية الخاصة جدا ، واقتصر تصوير هذه الموضوعات على الأفنية والصحون التى تلى البوابة مباشرة ، والبهو الأول الذى يلى المدخل مباشرة . وفى أحيان أخرى فى التراسات والشرفات سواء العلوية التى تطل على الحدائق الملكية أو السفلية التى تقع فى الحدائق . (انظر لوحات ٥٤ - ٥٥) .

أما اللوحة الأخيرة فهى تمثل طقسًا من الطقوس الملكية التى كان يقوم بها الإمبراطور بنفسه ، حيث نرى جهانجير يزن ابنه الأمير خورام مقابل الذهب والأحجار الكريمة الأخرى وقطع من النسيج الراقى .. ربما لوجود تنافس على الحكم بين أبنائه الورثة الشرعيين للعرش ، أراد بهذا العمل أن يثبت أحقية خورام فى الحكم الذى رجحت كفته بالميزان وبذلك فهو لا يقدر بأى ثمن مهما كان . (لوحة ٥٦) .

ما يهمنا هنا هو القاعة المصور فيها الحدث ، والتى ملأها الفنان بالزخارف من الأرض للسقف ، ولم يدع مجالا إلا وملأه بالزخارف: الجدران ، السقف ، الأرضية ، السجاد .. حتى النافذة نرى من خلالها منظرًا طبيعيًا لحديقة مليئة بالأشجار الكثيفة وفروع تنتهى بأزهار جميلة .. كما أن القاعة ملحق بها قاعة أصغر منها ربما كانت استراحة للإمبراطور من عناء العمل ، ويمكن منها التطلع على المنظر الطبيعى الخارجى الذى ظهر من خلال النافذة ، كما أن بها سريرًا مريحًا فخمًا ليتمدد عليه الإمبراطور بعد الانتهاء من العمل ..

خلاصة القول هذه المجموعة من التصاوير التى تمثل تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية تميزت بتنوع موضوعاتها ، واختلفت موضوعاتها لكنها اتحدت فى الهدف منها وهو إظهار المناظر الطبيعية التى حرص الأباطرة على التمتع بها ، وقضاء أوقات مرحة ومبهجة وسطها مصطحبين معهم رجال البلاط والخدم والحاشية . وكانوا يستمتعون بالوقوف بين التلال أو الصعود إليها بخيولهم والمرور بينها وبين أشجارها الكثيفة . كما حرص الفنانون على إظهار مهارتهم وتفوقهم فى تصوير هذه المناظر الطبيعية فبدت كلوحات لمناظر طبيعية خيالية . كما أكدوا فى أكثر من لوحة على تصوير القصور الملكية فى الخلفية مما أكد أن هؤلاء الأباطرة خرجوا على مشارف مدنهم وحدودها للتنزه وقضاء وقت للتسلية بين المناظر الطبيعية ، مفضلين ذلك على البقاء داخل القصور وبين الجدران .

لوحة (٤٩)

الموضـــــوع : بابر يتسابق مع قاسم بك وقمبر على .

التــــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٨٩م.

الـعـــــمـل : تنسب لـ Mathura ؟ أو Mit [h] ra = متـرا (إمضـاؤه أسفل التـصويرة فى الركن الأيمن) .

المــــــــادة : ألوان مائية كثيفة ، ذهب وجبر على الورق .

المقـاسـات : ١٥,٦ × ١٦,٨ سم الصفـحة ، ٢١,٩ × ١٣,٦سم الصورة ، مـساحة ١١٨ .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المــراجــع : Welch and Welch, 1982, pp. 151-3, no. 51

Gaswamy and Feschar, 1987, pp. 110-11, no. 50 .

يحكى النقش الموجود على الصـورة أن بابر يتسابق مع رفيـقيه قاسم بك وقـمبر على فرحاً بنجاح حصاره لسمرقند فى عام ١٥٠١م.

> «بالقرب من الظـهيرة على بعـد قدم من قرية چودك ، أثناء اتجـاهنا شمـالاً نحو إلن أوتى ، كنت أتسـابق مع قـمبـر على وقاسم بك ، فـجـأة جذب حـصانى رأسـه ، والتفـت لأرى على أى مسافـة تخلفوا ورائى ، طـق حزامى بسبب انـزلاق السرج وسقطت على رأسى»[١] .

رغم المأساة التى تحكى عنها الصورة،إلا أنها مثلت بالنسبة لى تسلية من تسليات البلاط الإمبراطورى، حـيث كان ينتهز الإمـبراطور أى مناسبة ليـقضى وقتاً منهـا فى اللهو والمرح والتسلية مع رفـاقه، كما أن الصورة نفـذت قبل سقوط الإمبـراطور فنراه يلتفت إلى الخلف ليداعب رفاقه ويكتشف فارق المسافة التى سبقهم فيها وهو صاعداً بحصانه تل عال. .

على جانبى التل نشاهد حرس بابر الخاصة فى الركن الأيمن السفلى أحدهم مترجلاً بيده بلطة يسندها على كتفه الأيمن بينما اثنان على ظهر حصانيهما . وجميعهم موجهين أنظارهم نحو الإمـبراطور وكأنهم سمـعوا صوت حزام السـرج وهو ينقطع نصفين فانزعجـوا وهبوا لنجده الإمبراطور قبل أن يسقط على الأرض .

(١) Babur, 1996, The Babutnisma. Memoirs of Babur Prunce and Emperor, trans. W. M. Thackst, Washington DC. p. 132.

أيضا فى جانب الصورة الأيمن أعلى نشاهد باقى الحرس أحدهما مترجلاً يحمل علمًا واثنان آخران يمتطيان حصانيهما صاعدين التل باتجاه الإمبراطور ورفاقه .

فى مقدمة الصورة تلال مرتفعة وصخور صغيرة متناثرة حولها ، تبرز شجرة من بين التلال وأخرى من خلفها . يتكرر المنظر خلف الإمبراطور حيث التلال الصاعدة وسطها شجيرة متعددة الأفرع كثيفة الأوراق ومجموعة من الصخور الصغيرة المتناثرة هنا وهناك ويعتلى التلال مجموعة من الأشجار الكثيفة الأوراق طويلة الأفرع بين جذورها وسيقانها قصيرة بطريقة لافتة وربما أراد الفنان أن يعبر عن إدراكه بالبعد الثالث وقواعد المنظور .

فى الخلفية وفى أقصى الركن الأيمن مجموعة من المبانى التى شاهدناها فى تصاوير أكبر ، وتختلف عن تلك المبانى التى كانت معروفة فى تلك الفترة فى أسيا الصغرى ، يتقدمها مجموعة من الأشجار القصيرة والتى تظهر من خلفها بوضوح تلك العمائر .

الفنان المنفذ للعمل هو مترا ، وبالطبع هو من مرسم أكبر ولم يكن أشهر فنانى المرسم ، وذلك لقلة أعماله* . . وجد إمضاء فى الركن الأيمن السفلى ، تحت الإطار على أية حال اللوحة التى نفذها رائعة ومعبرة فيها إجادة نقل الحدث سواء السباق أو الإحساس بواقعة السقوط للإمبراطور قبل أن تحدث .

---

* الفنان ميراقام بعمل سبع تصاوير فى الدراب نامة.

S. R. Canly: Op. Cit., p. 113, pl. 82.

لوحة (٥٠)

الموضــــوع : أمير يزور رجل دين.

التـــــاريخ : مخطوط ديوان شاهى - حوالى ١٥٩٥م .

العـــــمل : منسوب لمسكين .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٨,٥ × ١٢,٧ سم .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة . M. 186.

المـــراجــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 134, pL. 148.

نسبها إلى مسكين Welch (5), 223, ma, 4, pl. 3, fig. 5

الـنشــــــر : لم تأخذ حقها فى لنشر .

كـثيـراً ما خـرج الأباطرة والأمراء لزيارة رجـال الدين والنسـاك والزهاد فى أكواخـهم وكهوفهم فى التلال وبين الصخور ، ربما لمجالسـتهم وتبادل الرأى والمشورة معهم من ناحية ، ومن ناحية أخرى التمتع بالطبيعة والمناظر الجميلة ، والجو الصافى .

وكان يرتب مـثل هذه الرحلات مع رجال بلاطه وحرسـه وخدمه يحملـه أحد الخدم ، وبعضهم يمسك عصا رفيعة ربما لصعود التلال الحجرية .

نسب Welch اللوحـة لمسكين ، وأتفق مـعه فى هذا الرأى حـيث التكوينات والصـور الشخـصيـة والمناظر الطبيـعية ، وأيضـاً الألوان كلها خـصائص تتفق وأسلـوب مسكين فى التصوير .

فهـذا الشكل الخيالـى للصخور رأيناه يتكرر كـثيراً فى صـور مسكين ، كـذلك الصور الشخـصية للأميـر والزاهد ورجال البلاط بطريقـته التقليدية المـعتادة التى تنم عن تعبـيرات صادقة تناسب الموضوع ، والحركات الهادئة الخالية من العنف والإثارة بما يتناسب مع الحوار الدائر بين الأمير ورجل الدين .

كذلك رسوم الحيـوانات فى الصور فنرى الحصان فى مقدمـة الصورة الذى يمسك لجامه أحد الخدم ، والبـاز المرفوع على يد أحد الحراس أيضـاً فى مقدمة الصـورة . بالإضافة إلى رفاق وأصدقاء الناسك المقيمين معه فى كهفه فنـرى أمامه قفصًا به طائر جميل (ربما بغبغاء)

وقف فى سكون يراقب هؤلاء الـغرباء الذين أتـوا للزيارة ، أيضـاً الكلب الوفى الذى برك على الأرض بجوار الناسك . ولم يفت المصور أن يرسم الكتاب صديق هذا الناسك ورفيقه فى وحدته مع الطيور والحيوانات . .

أما باقى التكوينات فى اللوحة فشكلت منظـراً طبيعياً جميلاً ، التلال الحـجرية الخيالية خلف الناسك والأمير ، وأيضاً فى مـقدمة الصورة ويتوسطها شجـيرتان تداخلت جذورهما ثم تعانقت سيـقانها واندمجت فـروعها وأوراقها . أما فـى الخلفية فى الجهة اليـسرى تظهر مجـموعة من المبـانى وقف على أبوابها حراس راعى الفنان رسـمهم حسب قـواعد المنظور بحجم صغير فتراهم بالكاد .

لوحة (٥١)

الموضـــــوع : الخان الصغير يقدم فروض الطاعة والولاء لبابر بالقرب من فرغانة.

التـــــاريخ : بابر نامة، ١٥٩٧ - ١٥٩٨م .

العـــــمل : لجمال Jamal .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـــاســات : ٧١,١ × ٢٦سم .

مكان الحـفظ : المتحف الوطنى (رقم ٣٣٩, ٥٠ ، صفحة ٣٩) .

المـــراجــع : Anjan Chakraverty: Op. Cit., p. 30.

الـنشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

معروف أن بابرنـامة وضحت بالصور فى عصـر خليفته أكـبر وذلك تمجيداً لعـصر أبيه وتوثيقاً لمذكراته التى كتبها ولم يستطع توضيحها كلها بالصور ، لذا أمر الإمبراطور أكبر بأن تترجم إلى الفارسية وتوضح بالصور ، فكانت هذه الصورة إحداها .

وهى تمثل سلطان سـعيد خـان وباباخان سلطان (طبـقاً للنقش) يقـدما فـروض الطاعة والولاء للفاتح المغولى العظيم : بالقرب من فـرغانة . . وبالطبع كان ذلك فى مكان طبيعى وسط التـلال والأشجـار والصخور المـتناثرة على الأرض وأوراق الشجـر التى نبتت بفـعل العوامل الطبيعية دون تدخل يد الإنسان فيها .

الإمبراطور ينحنى شكراً للخـان الذى انحنى لتقبيل قدمى الإمبراطور تعـبيراً عن امتنانه وسعادته بهذا الفتح العظيم . بينما وقف الأتباع والخدم من حول الإمبراطور فى نصف دائرة يراقبـون هذا الموقف المؤثر ، الذى يعلى من قدر الإمـبراطور واعـترافاً بحـقه فى الأراضى المفتـوحة واستـسلام حكام المقاطعـة له واعترافـاً منهم بشرعيـة الحكم له ولأولاده من بعده كمؤسس للإمبراطورية .

العمل للفنان جـمال، وهو اسم فنان من مرسم أكـبر وليس له أعمال تذكـر، لكن ما قدمه فى هـذه التصويرة يدل على وضوح ونقـاء رسمه وتفوقـه فى عمل الصور الشخـصية وتنويعه فى رسـوم الملابس، وواقعيـته فى تصوير المكان الطبـيعى بدون تكلف أو مبـالغة ، الحركات جامـدة بالنسبة للأتباع والمرافقتين للإمبـراطور وتكاد تخلو منها اللوحة ، ولم نرها سوى فى إماءة الإمبراطور والخان الذى كاد يركع ليـقبل أقدام الإمبراطور . تأثيرات الصورة هندية وفارسيـة بحتة ليس بها أى إيحاءات أوروبية ، وهذا دليل على عـدم المبالغة التى لم يقع فيها الفنان واقتصر تصويره على واقعية وطبيعية المكان .

لوحة (٥٢)

الموضـــــوع : أكبر يتعلم التصويب بالبندقية على يد (باشراف) بيرم خان .

التـــــاريخ : أكبر نامة - ١٦٠٤م .

العـــــمل : إمضاء جفردهان .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ١٢,٨ × ٢٣,٩سم .

مكان الحـفظ : المكتبة البريطانية ، لندن Ms. Or. 12988, fol. 158.

المـــراجـــع : Amina Okada : Op. Cit., p. 185, pl. 219.

S. P. Verma. Op. Cit., (Govaralhan C. V.) p. 161, pl. 4.

عمل الفنان جـفردهان فى أواخر عصـر أكبر لتـمتد مزاولتـه مهنة التصوير فى عـهدى جهانجير وشـاه جهان . وبالطبع كانت أعماله التى نفذها فى أواخر عصر أكبر لا تزال مبكرة ، رغم أنه نفذها بمفرده إلا أنها تمثل بدايات مزاولته التصوير .

هذه التصـويرة واحدة من أعمـاله المبكرة فى أكبر نامـة الثانية حـيث كان مسـئولاً عن خمسة تصاوير أشهرها هذه الصورة وهى تمثل أكبر طفلاً يتعلم التصويب بالبندقية وسط كبار رجال البلاط وأبرزهم بيـرم خان . . معروف أن أكبر تولى الحكم صغـيراً فى السن (حوالى أربعة عشر عاماً) بعد موت أبيه همايون المفاجئ إثر سقوطه من على سلم المكتبة .

تمثل الصورة أكبر ذا أربعة عشر ربيعاً يتعلم النشان بالبندقـية ليستطيع مجابهة مسئوليات الحكم وهو فى هذه السن الصغيرة . وقف رجال البلاط والحـرس والخدم فى مقدمة الصورة يثنون على أكبر الصـغير وتفوقه فى النـشان وإصابة الهدف ، بينما وقف بيـرم خان بجواره يوجهه ويرشده على الطرق الصحيحة فى التنشين .

ضمت هذه الصورة لهذه المجموعة لطبيعية المكان وحسن اختياره فى فضاء رحب واسع خال من أى مبالغات تحول دون تلقين أكبر درس النشان . فالمكان فى خلفية اللوحة محاصر بمجموعة الصخور المتـراصة فوق بعضها البعض وتحصر بينها مجـموعة من الشجيرات ذات الأوراق الخضراء الكثيفة . كما يبدو خلفها فضاء رحب خالٍ من أى رسوم منظورية كالمبانى والعمائر أو حتى تلال أو أشجار .

العـمل واقعى ، ويتـضح فـيه أسلوب جـفردهان المبـكر الخالى من أى تعـقيـدات أو معوقات، رسـوم الصور الشخصية لأكبر ومـرافقيه بسيطة واضحة المعـالم ، أيضاً ملابسهم وعمائمهم خالية من أى نقوش . غلب على الصورة التأثيرات الهندية والفارسية .

لوحة (٥٣)

الموضـــوع : الملك ورجل مسكين المتورط فى سب الملك ، ومع ذلك عفا عنه .

التـــاريخ : مغولى هندى - بستان سعدى ، ١٦٠٦م .

العـــمـل : دهرام داس ؟ أو هيراناند ؟

المــــادة : ألوان مائية معتمة وذهب وحبر على الورق .

المقـاسـات : الصفحة : ٢٦,٦ × ٤١,٨سم ، الصورة : ٢٧,٥ × ١٥,٢سم .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المــراجـــع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 127, pl. 94.

الـنشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

ربما الشخص المصور فى اللوحة هو الإمبـراطور أكبر فى نزهة أو جولة مع رجال بلاطه حول عاصمته ، أو فى رحلة صيد قـريبة من المدينة حيث نرى اثنين من أتباعه يحملان بازاً وآخرين يحملون سهـامًا على أكتافهم فى مقدمـة الصورة اثنان من الكلاب الصيادة . . إذن هى جولة أو نزهة أو رحلة صيد برية على مشارف المدينة .

وفى رواية أخرى أن الأمير سمع قصـة هذا الرجل الواقف أمامه ، الذى تعرض حماره للإنزلاق فى مـستنقع ولـم يسـتطع إنقـاذه بمفرده ، فـجلس بجـواره طوال الليل يلعن حظه ويسب حاكم المدينة . ربما لإهمـال رجاله وتركهم هذه المستنقـعات بدون إصلاح للطرق . فسمـعه أحد رجال الملك وبلغ المـلك بما سمع ، مما استدعى خـروجه مع حاشيتـه لتأديب الرجل . . وعلى العكس من ذلك رأف الملك لحـاله ولاحظ معـاناته ومعـاناة حمـاره وأمر بإعطائه عوضاً (ذهب ، حصان ، وبلطو فرو)[1] .

على أية حال سواء الملك ذهب لترضية الرجل بعد سماع قصته ، أو هو صادف الرجل أثناء نزهته أو رحلة الصيـد ، فإن اللوحة تعبر عن الأخلاق العالـية وحسن تصرف الملك ، والصورة تمثل جـمال الطبيـعة الذى كان يعـشقه الأباطرة واسـتطاع الفنان أن يتلاعب فيـها بالألوان ودرجاتها مما جعلها لوحة للتعليق وليست قصة درامية أخلاقية . . فنرى فى الخلفية التى تبدأ من وراء الملك الراكب على حصانه تلال من الصخور المتدرجة الأطوال وتعلو كلما اتجهنا خلفًا ، كما أن ألوانـها الأمامية فاتحة وتتدرج إلى الأعمق فـالأعمق تحصر تلك التلال

(١) S. R. Canly: Op. Cit., p. 127 (from: Saadi, 1879, pp. 156 - 7).

بينهـا شجيـرات غزيرة الأوراق والخـضرة ، يظهر خلف هذه الـتلال مجـموعة مـن المبانى المعمـارية الجميلة وأيضاً تتـدرج أطوالها وتحاصـرها الأشجار من كل ناحيـة . وفى الجانب الأيمن للوحة شـجرة طويلة الجذور ثم الساق والأفـرع تحمل أوراقًا خضـراء كثيفة وخـلفها أشجار أقل طـولاً يليها مبنى مـعمارى يشبـه الجامع ولا توجد حوله أى مـبانٍ أخرى . ثم الطريق الملتوى الذى ربما يؤدى إلى خارج المدينة .

على أية حال المنظر طبيعى جداً وواقعـى ويمثل تسالى البلاط وخروج الأباطرة ورفاقهم إلى المروج أو تسلق التلال أيضـاً تفقد أحوال الـرعية ومحـاولة مساعدتهم وحل مـشاكلهم وتسـجيل ذلك بالصـورة والنص (انظر أعلى اللوحـة) . وبالنسـبة لهـذا المخطوط (بستـان سعدى) وما ضـمه من نصوص وأشعار وضحت بالصور ونسـخت مراراً منذ القرن الخامس عشر حـيث وجدت فى القصـور الإيرانية ، ثم انتقلت إلى المراسم الإمبـراطورية فى أواخر عصر أكبر لتجمع بعض أعمال من سعدى ويطلق عليها كليات (أى أعمال مجمعة) .

هذه الصورة واحدة من خـمس من هذه المجموعة . . كـاتبها هو عبـد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) ، ومن ضـمن المصورين الذين وجـدت توقيعاتـهم على إحداها دهرام داسى ، الذى عرف بأنه عـمل فى المرسم الملكى لدى أكبر منذ ١٥٨١م، أيضـاً الفنان هيراناند الذى عمل فى الفترة من ١٥٩٦ - ١٦٠٦م.

ويخلص من ذلك أن هذه اللوحة ربما مـن عمل هذا أو ذاك حيث إنها لا تحـمل توقيع أى منهما ، وربما من عمل شخص آخر .

لوحة (٥٤)

الموضـــــوع : كرم ضيافة جعفر البرمكى لعبد الملك .

التـــــاريخ : مغولى هندى حوالى ١٥٩٥م .

العـــــمل : غير موقع

المـــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .

المقـاسـات : ٢٧,٧ × ٣٩,٨سم ، الصورة : ٢١,٩ × ١٢,٦ سم المساحة ٨٣ .

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .

المـــراجـــع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 119, pl. 87.

تمثل اللوحة كرم ضيـافة جعفر البرمكى لعـبد الملك ، وهى من مخطوط تاريخى يؤرخ لأسرة البـرامكة الذين عـملوا فى بلاط الخليفـة هارون الرشيـد . ترجم نص المخطوط من العربيـة إلى الفارسيـة على يد زين الدين برنى من زمن سلاطين طـغلق ووضح بالصور أو نسخت ما فيه من صور فى المراسم الملكية بالأسلوب الذى رأيناه يرجع إلى رزنامة ١٥٩٨م-١٥٩٩م. لكن كان من الصعب نسبته لأى فنان نظراً للألوان الباهتة وعدم الإتقان والوضوح فى ملامح الأشخاص والجمود وقلة الحركة مما يشير إلى افتقاد الرعاية الملكية فى توضيح هذا المخطوط بالصور .

ما يهـمنا هنا هو الجلسـة والمكان المعقـودة فيـه حيث نرى صحـن أو فناء قصر يـحيى البرمكى المفـروش جزء من أرضيتـه بالسجاد وهو الجزء الواقع أمـام درجة السلم التى تؤدى إلى المكان المعد لجلوس جعفـر وضيفه الذى فرش أيضاً بالسجاد . فى مـقدمة اللوحة جدار أو السور الخارجى للقصر الذى يليـه الفناء الأول . وفى الخلف نرى مدخلاً يؤدى إلى قاعة داخلية للقصر مغطاة بـالسجاد ، أما الجدران فعليها لوحات منخـفضة رسم بها فازات ذات عنق رفيع وطويل لكـنها خالية مـن الورود . يلى هذه القاعة مـدخل آخر يؤدى إلى داخل القصر .

نخلص من ذلك أن فى هذه الفترة لم يستحسن الأباطرة أو الأفراد أو كبار رجال البلاط التصوير داخل قصورهم أو بمعنى أصح لم يفضلوا دخول الغرباء أمثال المصورين والموسيقيين وغيرهم إلى داخل قاعاتهم الخاصـة ، ولم يكن مسموح لهم الدخول إلا فى الأفنية أو أول صحن داخلى فى القصر ولا يتعدون إلى داخل القاعـات الأخرى التى كان هؤلاء يعتبرونها خاصتهم هم وأهل بيتهم فقط .

لوحة (٥٥)

الموضـــوع : يحيى وجعفر البرمى فى فناء قصر .
التــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٩٥م.
العـــمـل : غير موقع.
المــــادة : ألوان مائية ، ذهب وحبر على الورق .
المقـاسـات : ٢٧,٥ × ٣٩,٨ سم (الصفحة) الصورة ١٤,٨ × ٢٦,٣سم (الصورة) .
مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .
المــراجـــع : S. R. Cannly: Op. Cit., p. 120, pl. 88.

تمثل اللوحة يحيى البـرمكى متوسطاً فناء القصر ويقف أمـامه ابنه جعفر يتبـاحثان فى أمور العمل ، حيث كان يشغل يحـيى عدداً من الوظائف المهمة فى البلاط وربما يوصى ابنه الذى سيخلفه فى هذه الوظائف .

ما يهمنا هنا موضـوع اللوحة وهو التصوير داخل قاعات القـصور والأفنية ، ويبدو أن هذه الموضوعات لم تستهو المصورين الذين كانوا يفضلون التصوير الخارجى فى الطبيعة حيث المناظر الجـميلة والجـو الصـافى والحركـة والإثارة والمجـال الواسع للتـفنن وإظهـار التفـوق والإبداع.

فى مقدمة اللوحة بوابة القصر المتصلة بسـور خارجى للقصر يقف أمامها حارس البوابة وبعض الضيـوف ينتظرون السماح لهم بالدخـول وحصانان وفـارسان يقفان بجـوارهما فى الفناء الداخلى الذى يلى البوابة والسـور مباشرة يتـوسط الطرفين يحيى وابنه جعفـر ومعهم ثلاثة آخـرين من رجال البـلاط . الصحن أو الفناء خـالى من أى أثاث أو مـقاعد وحـتى الأرضية عـبارة عن قرميد أو سيـراميك على شكل عش النحل وغير مفـروش بالسجاد فى الخلفية جدران القصر الخـارجية مكسوة بالأجر وبها فتحات شبابيك على مـستويات مختلفة وبأحجام مـختلفة يتوسطها بوابة نـرى من خلالها قاعة داخليـة أرضيتها مـغطاة بالسجاد ثم بوابة أخرى يعلوها جوسق به فتحات شبابيك وأيضاً يغطى سقفها الخارجى قرميد .

اللوحة برسوم أشخاصها ، بتكويناتها ، بأبوابها من الصعب نسبتها لأى من الفنانين فى المراسم الملكية ، ومع ذلك فهى بهذه الخصـائص تنتمى بقوة إلى تكوينات وألوان وأشخاص

الرزنامة ١٥٩٨م- ١٥٩٩م. ورغم ذلك هذه الألوان الباهتة ورسوم الأشخاص الجامدة المعدومة الحركة المفتقدة لخاصية التصوير المغولى كلها دلالات تشير إلى انعدام الدعاية الملكية لهذا المخطوط التاريخى لعائلة البرامكة الذى ترجم من العربى إلى الفارسى فى القرن الرابع عشر بواسطة زين الدين برنى - هندى فى زمن سلاطين طغلق .. ثم وضح بالصور احتمالاً فى عصر أكبر كمخطوط تاريخى[١] .

(١) S. R. Canly: Op. Cit., p. 119 - 121, pls, 87 - 88.

لوحة (٥٦)

الموضـــوع : الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام .

التـــاريخ : حوالى ١٦١٠ - ١٦١٥ م.

العـــمل : منسوبة لمانوهر .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٨,٤ × ١٢,٨سم .

مكان الحفظ : المتحف البريطانى ، لندن 069 - 9 - 10 - Inr. 1948 .

المـراجـع : Amina Okada: Op. Cit., p. 147 - pl. 171.

النـشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

تمثل اللوحة طقسًا من الطقوس المغولية وهو وزن الأباء للأبناء مقابل الذهب والأحجار الكريمة الأخرى ، كما نرى أدوات أخرى تشبه قنينات العطور والمبارد والخناجر الصغيرة وقطعًا من القماش وغيره . . ربما قصد من ذلك الإعلاء من شأن وريث العرش وإثبات أحقيته فى الحكم بما يتناسب مع قيمته ووزنه الثقيل الذى لا يقدر بأى ثمن .

على أى حال ما يهمنا هنا المنظر الداخلى للقاعة التى أقيمت فيها هذه المراسم حيث الفخامة والأبهة والتفاصيل الدقيقة لكل شىء من الأرض للسقف ومن الجدار للجدار . أيضا الثراء فى التفاصيل وضح فى الملابس وفى عمارة القاعة وفى الميزان الموضوع عليه الأمير فى السجاد المنقوش بعناية بالغة ، فى المنظر الخلفى الذى ظهر من خلال النافذة التى تلى رجال البلاط حيث نرى حديقة رائعة بها ورود وأشجار إذن أجاد الفنان الذى نسبت له التصويرة وهو مانوهر فى استنباط واستخراج جميع التفاصيل فى كل شىء فى الصورة السجاد المزدحم بالزخارف النباتية المختلفة الألوان والأشكال وفى الميدالية الوسطى للسجادة وبالضبط أسفل كفة الميزان الجالس عليها الأمير خورام صور أشكال أنثوية تؤدى حركات راقصة وأخرى تدق لهم على الدف . كما رسم صوراً شخصية مطابقة للأصل للإمبراطور جهانجير والأمير خور ورجال البلاط وقام بكتابة أسمائهم بوضوح وبأماكن مختلفة على ملابسهم . . كأن توضع الأغراض التى يزن بها الإمبراطور ابنه على بساط أبيض فى صوانى مختلفة الأشكال والأحجام . فى الخلفية تبدو قاعة ربما استراحة بها سرير فخم مفروش بفراش غنى بالزخارف ينم عن الفخامة والثراء والأبهة ، كما وضع فى مواجهة النافذة التى

تطل على حديقة بديعة المنظر على جدران القاعة رسوم لفازات وأوانى وكئوس على مستويات مختلفة مما يدل على أنها حجرة للراحة والاسترخاء من عناء العمل وللهدوء والسكينة بعد يوم شاق .

الميزان كما نرى أيضاً رصعت جميع قوائمه بالأحجار الكريمة . . وبذلك لم يدع الفنان أى ثغرة إلا ملأها بالزينات والزخارف معبراً عن فخامة البلاط المغولى الهندى وأبهته وثرائه .

الفصل الثامن

تصاوير النساء فى البلاط المغولى

الفصل الثامن

تصاوير النساء فى البلاط المغولى

تميزت تصاوير النساء فى البلاط المغولى بالتركيز على موضوع المجالسة بين رجل وامرأة فى تراس أو بلكونة ملحقة بإحدى قاعات الحريم التى كان الدخول إليها بحساب ، وغير مسموح به إلا للرجل المتوجه لمقابلة السيدة المعنية ، بينما وقف أتباعه وحرسه وخدمه خارج القاعة بل خارج بوابة الحرملك . . فلا وجود لأى عنصر رجالى فى هذه التصاوير إلا الرجل الذى أتى لمقابلة أو مجالسة محبوبته وفى داخل حدود التراس أو البلكونة التى فى الغالب كانت تطل على الحدائق الملكية الغناء . .

حتى الفنانين المنفذين لهذه الأعمال أو فى معظم الأحيان نسبت لهم التصاوير التى اشتملت على هذه الموضوعات كان محرما وغير مسموح لهم دخول هذه القاعات أو التراسات، وربما كان يبلغ بالمنظر عن طريق إحدى الخادمات وهو يقوم بالتنفيذ بناءً على الوصف الذى وصل إليه . . لذلك تميزت هذه الموضوعات بالرتابة والتكرار فى سحن وملابس السيدات، فى حركاتهن ووقفتهن ، وتعبيرات وجوههن، فى الجلسة أو الوقفة، فيما يقدمونه من مأكل ومشرب أيضا فى التفاصيل المحيطة بالصورة : المقدمة والمؤخرة على وتيرة واحدة، الألوان معتمة ويشوب المنظر الظلام وكأن ما يحدث خلسة وبعيد عن أعين الفضوليين، ويتضح ذلك من الواقفات حولهن حيث كانت أنظارهن موجهة إلى خارج نطاق الشخصين الرئيسيين فى اللوحة وكأنهن يراقبن حركة المكان ويمنعن أى أحد من الدخول . .

وبالنسبة لسيدات القصر[1] فسمعنا عن نور جيهان - زوجة جهانجير - أن لها اهتمامات فنية من حيث اختيارها لمجوهراتها وزينتها حتى نقوش ملابسها كان لها رأى فيها، كما مارست الصيد. هذه الاهتمامات التى أبدتها نور جيهان تجاه الفن أدت إلى أن تنقش صورتها على العملة المتداولة فى تلك الفترة .

أيضاً ممتاز محل زوجة الإمبراطور شاه جيهان بالتأكيد كان لها اهتمامات فنية والدليل على ذلك المبنى التذكارى التاريخى تاج محل الذى أمر الإمبراطور ببنائه كى تدفن فيه .

---

(١) Anjan Chakraverty, Op. Cit., p. 39 - 40

رغم أن الأمير داراشيكو كان باحثًا فى المذهب الصوفى ، وأيضاً خطاطًا بارعاً ، إلا أنه أمر بعمل مرقع لزوجته المحبوبة نديرة بانو بيجوم احتوى على توضيحات لزهور ونباتات وطيور وتصاوير شخصية إلا أنها تميزت بالجمود والهدوء .

كما أن هناك أسماء لمصورات عملن في البلاط المغولى ، لكن للأسف لم تصل إلينا أى من أعمالهن الموقعة منهن : نديرة بانو ابنة مير طاقى وتلميذة أقارضا[1] . أيضاً رقية بانو[2]، وشاهيفة بانو[3] ، ونظرا لندرة أعمالهن من الصعب التعرف على أعمالهن وأساليبهن فى التصوير .

إذن كان أيضاً لدى النساء فى البلاط المغولى الهندى حس فنى راق لكن نظرا للمحظورات التى فرضت على النساء فى تلك الفترة وعدم الاختلاط بالرجال إلا فى أضيق الحدود أصبح من الصعب أن يكن لهن دور بارز مؤثر فى الحركة الفنية فى تلك الفترة .

ولذلك اعتمدت تصاوير النساء فى البلاط المغولى على مصورين رجال من وراء جدران قاعات الحريم . . كما أنهم فى معظم تصاوير النساء لم يوقعوا أسماءهم عليها ربما عن قصد ، أو كما يبدو لى لطول الوقت الذى كان يقطعه المصور فى عمل لوحة بها نساء فهو مطالب بالتنوع وعدم التكرار فى السحن، الحركات، الملابس . . حتى لا تبدو صورته جامدة وخالية من الحس الفنى، وخاصة أن هذه الموضوعات تتطلب شاعرية ورهافة حس ورقة فى المشاعر المعبرة عن الحب والهيام .

على أية حالة مجموعة التصاوير التى احتوت هذا الموضوع تمثلت فى (لوحة ٥٧) التى صورت مجالسة الأميرة الصغيرة لحبيبها فى قاعة أكسبتها الطابع الوثنى حيث نجد الإله الهندى فى كوة فى جدار الحجرة الأيمن، كما أن القصة تحكى أنها ارتدت زياً لاهوتيًا . وتفسير ذلك هو التغطية على المقابلة بغرض فرض حبها عليه، حتى لا يشعر رجال ونساء الحاشية بما يدور فى الخفاء داخل القاعة .

أما (اللوحة :٥٨) فهى شرح واف لشعر سعدى المكتوب حول الصورة من ثلاث جهات. منظر مقابلة أمير لمحبوبته التى وقفت على استحياء ترحب به فى مدخل الجوسق المبنى فى وسط الحديقة .

(١) طبقاً لنقوش على تصويرتين عرفنا أنها ابنة مير طاقى وتلميذة آقارضا ، انظر :
S. P. Verma: Op. Cit., (see Nadira Banu C. V.) vp. 309, pls.1

(٢) Ibid: (see Ruqaiya Banu C. V.) p. 338, pls. 1-3.

(٣) Ibid: (see Shiffa Banu C. V.) p. 339, pls. 1-3.

واللوحتان (٥٧ - ٥٨) كما ذكرنا من قبل تنتميان لمخطوط مجمع من نصوص وأشعار للشاعر الفارسى سعدى .. ومنذ القرن الخامس عشر الميلادى ، وهذه النصوص والأشعار توضح بالصور وتنسخ ومنها هاتان اللوحتان .. ولم يذكر سوى اسم الكاتب عبد الرحيم هراوى (عنبر قلم) على هامش مقدمة المخطوط ، ولم يذكر تاريخ ومكان الصنع أو راعى العمل.. ولم نجد سوى ختم شاه جيهان على الصفحة الأولى[١] .

كما أننا وجدنا اسم فنانين اثنين فقط على صفحتين من العمل هما: دهرام، داس وهيرناند[٢] ، وبمقارنة أعمالهما بتصاوير المخطوطات التاريخية المنفذة فى عصر أكبر مثل : رزنامة ، أنورى سهيلى ...

وجدنا أن الأساليب تنطبق تماما مع أسلوب الفنانين اللذين ورد اسماهما على صفحتين من المخطوط المجمع من أعمال سعدى .. لذلك ربما كانت تصاوير اللوحتين المعروضتين هنا لواحد منهما حيث إن النص للأسف لم يذكر ذلك .

أما (اللوحتان ٦٠ - ٦١) فتحملان توقيع الفنان جفردهان الذى تخصص فى التصاوير العائلية أو الأسرية وبصفة خاصة التى اشتملت على صور النساء الشخصية فى قاعات الحريم فى موضوعات اجتماعية أو حب وغرام مع الأمراء والأباطرة[٣] ، مؤكدا بذلك التفوق والتميز والثقة الشديدة التى منحه إياها الأباطرة المغول : أكبر ، جهانجير وشاه جيهان لدرجة تصوير النساء فى قاعاتهم أو فى التراسات . كما يحسب له عدم التكرار والرتابة فى تصاوير نسائه وأزيائهن حيث نوع فيها .. واللوحتان لموضوع حب الأولى لأمير ومحبوبته جالسين فى التراس يحتسيان الشراب ، والأخرى لإمبراطور أيضاً مع زوجته أو محبوبته واقفين فى التراس ومعهما خادمتين تحملان الشراب والطعام المقدم لهما فى هذه الجلسة الشاعرية ..

من أقوى اللوحات تعبيراً وإظهاراً لقاعات الحريم بطريقة لم يسبق لها مثيل فى البلاط المغولى الهندى هو منظر ميلاد أمير (لوحة ٥٩) .. لا تحمل الصورة أية نقوش لكنها نسبت للفنان بشنداس الذى تفوق فى الصور الشخصية المعبرة للرجال والنساء، وكانت هذه اللوحة

---

(١) S. R. Canly:Op. Cit., p. 127

(٢) IBD: p. 127.

(٣) انظر هذه اللوحات فى : Amina Okada: Op. Cit., pls. 225 - 229.

عرضًا واعيًا وبصفة خاصة للوجوه الأنثوية التى تنوعت فى اللوحة. ففيها سيدات القصر المهتمات بمولد الأمير ، الخادمات المنهمكات فى خدمة الوالدة والمولود، والموسيقيات والمنشدات المنشغلات فى الغناء والطرب . أيضاً الأميرات مريم زمانى - أم إمبراطور المستقبل- وحميدة بانو بيجوم - أم الإمبراطور أكبر وجدة الحفيد- بالإضافة إلى السيدات المحصورات داخل قاعات الحريم الخلفية التى أصر المصور على ملئها بوجوه نسائية . كل ذلك تسجيل تاريخى فريد ومتميز يحسب لمدرسة التصوير المغولى الهندى .

أما اللوحة الأخيرة (٦٢) فهى أيضا لمنظر ليلى بين رجل وامرأة فى قاعة الحريم مستلقيين على السرير الملكى الوثير . الصورة معتمة لا يضيئها إلا شمعتان على مقدمة السرير كما أن فرش السرير أبيض. وواضح أن الفنان استعمل هنا تقنية الظل والضوء لإظهار بعض التفاصيل فى اللوحة .

من ثَمَّ موضوع تصاوير النساء فى البلاط المغولى الهندى كان من الموضوعات التى أجاد وتفوق فيها المصورون الذين قاموا بتنفيذ هذه الموضوعات إذا سلمنا بأنهم لم يقدروا على دخول تلك القاعات النسائية الخاصة بالسيدات نظرا لحرمتها على الرجال . كما غلب على هذه الموضوعات مناظر الحب وجلسات الغرام التى لم يشارك فيها إلا الخادمات للقيام بخدمة العشيقين وباقى الحاشية والأتباع كانت تنتظر بالخارج . كما تمثلت أماكن هذه الجلسات بالشاعرية والطبيعة بما يتناسب مع رقة اللقاء ورهافته. فهى فى التراسات التى تطل على الحدائق الملكية أو فى مبانى مقامة داخل تلك الحدائق مثل الجوسق فى (لوحة : ٥٨)، أو داخل القاعات التى تلى البوابة وسور القصر مباشرة كما ذكرنا من قبل .

ولا تختلف كثيرًا تصاوير النساء فى جلساتهن فى الفترات اللاحقة. ففى (الكتالوج لوحات ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١) التنوع الهائل فى تلك التصاوير وجدنا النساء يلهين ويمرحن ويتمتعن بأوقاتهن سواء مع بعضهن البعض أو مع خادماتهن أو مع عشاقهن، داخل القصور أو فى البلكونات (التراسات) أو الحدائق الغناء .

لوحة (٥٧)

الموضــــوع : الحبيبان فى جلسة حب داخل إحدى قاعات القصر .

التــــاريـخ : مغولى هندى ، حـوالى ١٦٠٤ (أعمال مجمعة من مـخطوطات سعدى ، الصفحة ٨٦) .

الـعـــــمـل : النقوش لـعبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) .

المـــــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .

المقــاســات : ٤٢ × ٢٦,٦ سم (الصفحة)، ١٥,٢ × ٢٧,٦سم (الصورة والنص داخل الإطار) .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المـــراجــع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 130, pl. 97.

النـشــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر

الصورة توضيح لنص سعدى الذى ذكر أن العاشقة استدعت حبيبها لقضاء بعض الوقت معه فى قاعة من قـاعات القصر الخاصة حيث إنها تقع إلى يمين المدخل يسبـقها قاعة بمدخل آخر. وواضح أن القاعة بعيدة عن أعين الفضـوليين فتحيط بها الجدران من كل مكان بحيث لا يراهما أحد . .

ويلاحظ أنهـا ارتدت زيًا كهنوتيًـا كـما أن وراءها كـرة بها المعـبود الهندى عـارى من الملابس[١]، ربما قصدت من ذلـك الاختفاء أو إعطاء المقابـلة رمزًا دينياً حتى لا يشك فـيها أحد، خاصة وأنها جلست ملتصقة بحبيبها الذى بدا ممتعضاً وغير راض عما يحدث منها أو خائفاً من رجـال القصر ومن اكتشاف التـقارب والحب بينهما . وقف خارج الحـجرة وأمام النافذة المغلقة فـيها خادمتان ورجل آخر ويبـدو من حركاتهما أنهما يـتناقشان فى هذا الأمر البغيض الذى يحدث فى الخفاء بين الأميرة الشابة وحبيبها .

هناك سيدات أخريات إحداهن تحـمل صينية بها مأكولات وتتجه لتقـديمها للعشيقين في خلوتهما. . وإحداهن وقـفت معقودة اليدين فى وضع انتظار وأخرتان متواجـهتان تتحدثان سوياً .

عند بوابة القصر وقفت واحدة تتحـدث مع الحراس الواقفين بالخارج واحد منهم يطلب

(١) Sacd : Shaikh Mualihy - Dim Shirazi, 1879, Trans. Coptain H. Wilherforce Clooke The Buoton dondon, p. 393.

منها السماح لأحد الخدم بالدخول لتوصيل صينية بها طعام للداخل. وعند السور أو جدار القصر وقف أحد الخدم يتحدث إلى الفارس الذى يشد لجام الحصان .

تكوينات الصورة تتمشى مع الرسوم التوضيحية التى وجدناها، فى مخطوطات عصر أكبر : الرزنامة، جامع التواريخ ١٥٩٠م.. وهذا المخطوط لأعمال مجمعة من بستان وجولستان سعدى . . فرأينا فى مقدمة اللوحة بوابة القصر وأسواره الخارجية المبنية من الطوب المتراص ثم ردهة صغيرة تؤدى إلى الفناء المغطى أرضيته بالبلاط على شكل عش النحل . . ثم باقى ملحقات الفناء وهما الواضحتان فى اللوحة غرفتان أمام بعضهما البعض جلس فى إحداهما وهى اليمنى العشيقان ويؤدى إليها فناء واسع يلتصق بالبوابة والسور بجدار أبيض يتوسطه باب يقفل بستارة رأيناها هنا مرفوعة لأعلى دليل على وجود ضيوف بالمكان ، يؤدى إلى الغرفة درجتان من السلم وضع على جانبيها شجرتان صغيرتان . الغرفة ليس أبواب وإنما مزينة بستارة على طول وعرض فتحتها ، وفرشت أرضيتها بسجادة تحمل زخارف نباتية ، وعلى جدارها الأيمن الكوة التى بداخلها معبود هندى .

فى الخلفية ويلى القصر رسوم لأشجار مختلفة المستويات بينها السماء بسحابها الكثيف المتجمع ثم متقطع ليلامس فى النهاية الأفق البعيد . الفنان المنفذ للوحة مجهول لأن هذا المخطوط المجمع لا يشتمل على تاريخ العمل أو حتى المكان الذى نفذ فيه المخطوط، فقط وجد اسم الكاتب على إحدى هوامش المخطوط وهو عبد الرحمن الهرواى - عنبر قلم.

لوحة (٥٨)

الموضـــوع : الشاب ومحبوبته .

التـــاريـخ : مغولى هندى ، حـوالى ١٦٠٤ (أعمال مجمعة من مـخطوطات سعدى ، الصفحة ١٥٨ أ) .

العـــمـل : النقوش لـعبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق .

المقـاسـات : ٤١,٨ × ٢٦,٦ سم (الصـفحـة)، ٢٦,٣ × ١٤,٤سم (الصـورة والنص داخل الإطار) .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المـــراجـــع : S. R. Canly:Op. Cit., p. 131, pl. 98.

النشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

صورة توضيحية لشعر سعدى المكتوب حول الصورة من ثلاث جهات : العليا والسفلى واليسرى . وهى لأمير شاب يزور محبوبته الواقـفة فى جوسق جميل وسط حديقة تحيط بها من كل جانب ، كـما تحيط بهـا من الخلف ثلاث من خادمـاتها . الأولى تحمل مـروحة ، الوسطى بيدها شمعـدان والأخيرة تحمل تحت إبطها ما يشبه قنينة شـراب . كما يوجد رجل ناسك أو زاهد فى أقصى الركن الأيمن من الصـورة ربما يكون هو الشاعر سعـدى نفسه وإن كان وضعه باللوحة يشذ عن الموضوع المصور .

وقف الأمير الشاب كأنه يلقى كلام الشعر أو الحب على محبوبته ، بينما وقفت هى فى استـحياء وخـجـل خافضـة وجهها تنظر إلى الأرض . الجوسق المبنى فى وسط الحـديقة جمـيل ، يعلو عن الأرضية بدرجـتين من السلم اتخذت شكل المثـمن ووضعت فى مقـدمة أرضيته حيث تقف الأميرة على بساط صغير عليه نقوش نباتية ويلى ذلك ردهة صغيرة تؤدى إلى باب حجرة يبدو أنها الحجرة التى سيستريح فيها العاشقان. يحمل الجوسق ثمانى أعمدة فى كل ضلع ، ويتدلى من السـقف ستارة فـستونيـة الشكل. يعلو الجوسق آخر أصـغر منه أيضاً مثمن مبنى بنفس مواصفات السفلى وينتهى بقمة مسننه الشكل .

يتقـدم الجوسق حديقـة صغيـرة يتوسطها حـوض بنافورة وطريق صاعـد صغيـر ينتهى بحوض ونافورة أخرى على مسـتوى أعلى. على جانبيه شجيرات صـغيرة تنبثق منها أوراق

نباتية طويلة كما تقف بجوار إحداها طاووس جميل بجوار الناسك أو الزاهد ليضفى على هذا الجو شاعرية ورهافة ورقة .

فى الخلفية حدائق جميلة كثيفة الخضرة ، متنوعة الأشجار التى تتلاقى وتتعانق مع السماء المتموجة السحاب .

التكوينات والتفاصيل الدقيقة فى اللوحة ، بالإضافة إلى الأشكال الآدمية الطويلة القامة والوجوه المظللة بكثافة ، والألوان الباهتة التى ميزت هذا المخطوط المجمع ، تتفق مع أسلوب هيرناند المصور الذى وجد اسمه على هوامش تصاوير أخرى من هذا المخطوط[1] .

(١) انظر :

Beach, Op. Cit., p. 116.

Welch and Welch, Op. Cit., p. 196.

لوحة (٥٩)

الموضـــــوع : ميلاد أمير (خورام ؟) .

التـــــاريـخ : مغولى هندى ، جهانجير نامة ، حوالى ١٦١٠ - ١٦١٥م .

الـعـــــمـل : تنسب لـبشنداس .

المــــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقــاســات : ١٤,٦ × ٢٦,٤ سم .

مكان الحـفظ : متحف الفنون الدقـيقة ، بوسطن. Inr. 14. 657

المــراجـــع : Amina Okada: Op. Cit., p. 158, pl. 191.

S. P. Verma: Op. Cit., (see Bishandas C. V.)., p. 114, pl. 32?

مـوضوع اللوحـة «الإعلان عن مـولد أميـر» وبالفعل ينطـبق هذا العنوان مع مكونات اللوحة وتفاصيلها التى ازدحمت بالنساء في قاعات الحـريم الرئيسية والفرعية، بالإضافة إلى الرجـال خارج جدران القـصر. . بزى الأمـيرة أم المولود مـستلقـية علـى سرير فى غـرفة الاستـقبـال التى تلى فناء القـصر ، ومن حـولها ثلاث خـادمات. إحداهن خـلفها تـقوم بمساعدتها على الجلوس وأخرتان أمامها المهد المخصص للمولود .

جلست بجوار مـدخل الحجرة وخلف الـوالدة الملكة الأم أو جدة المولود فرحـة بقدوم حفيدها .

على يمين الحجرة وخلف الملكة الأم باقى النسوة بعضـهن جالسات والبعض الآخر منهن واقفات يتابعن الأم ووليدها . . وعلى الجانب الأيسر جمع من النسوة يبدو إنهن فرقة إنشاد وعزف حـيث نرى إحداهن تقـرع على طبلة موضـوعة على حجـرها والأخريات يصـفقن وينشدن ويتحدثن مع بعضهن البعض .

فى الخلف نشاهد فتحات الغرف وجلس على مدخلها نساء القصر يتحدثن ويتطلعن إلى الخارج للمشاركة .

فى مقـدمة اللوحـة نرى مدخل القـاعة وقفت عليـه النسوة لمراقـبة الدخـول . وقفت إحداهن خلف السـتارة التى تغطيه تستطلع الأخـبار من الخارج ، وأخرى أمـام الستارة من الخارج تتحدث إلى الرجال الجالسين أمام المدخل على يسارها كـأنهم كتبة ومسجلين يكتبون شهادة مـيلاد الأمير الصغـير ويأكلون من الطعام المقدم لهم من الخـدم الذين يراهم يحملون صوانى الطعام التى تقدم احتفالاً بهذه المناسبة .

المكونات والتفاصـيل والصور الشخصيـة فى اللوحة تتناسب مع أسلوب الفنان بشنداس المنسوبة له اللوحة حيث التفوق والإبداع فى الملامح المطابـقة للأصل ، أيضاً الحركات المعبرة والواقعية وعدم المبالغة فى التصوير . . طبيعية المكان بما يتناسب مع حرفته وتحريم دخول أى جنس ذكرى فيه ، ومع ذلك لم يكرر الفنان ملامح النساء بل أنه نوع فيها ولا نشعر بالرتابة حتى الرجال فى مقدمة اللوحة نوع فى حركاتـهم وبعضهم جالسًا والبعض الآخر واقفًا رغم ضيق المساحة المصـورين فيها . . كما أن اللوحة يغلب عليـها الأسلوب الهندى الخالص من سحـن ، وملابس ، وزخـارف حـتى البناء المعمـارى لا يحـمل أى طابع سـوى الهندى الخالص .

لوحة (٦٠)

الموضـــوع : أمير شاب وزوجته فى تراس .

التـــاريـخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦١٥ - ١٦٢٥ (صفحة من ألبوم منتو) .

العــمــل : إمضاء جفردهان .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ١٣,٤ × ٢٢,٢ سم .

مكان الحفظ : مكتبة شستربيتى ، دبلن Ms. 7 no. 2

المــراجــع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 225..

S, P. Verma: Op. Cit., pl. XIX.

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

نرى فى اللوحة أميـراً شابًا يجالس سيـدة ، ربما زوجته أو محبـوبته فى تراس يتناولان شرابًا من فنجان واحد بمكانه بـيديهما اليمنى بينما يديهمـا اليسرى متماسكتان مع بعـضهما البعض . يستند الأميـر على وسادة ضخمة وأمامـهما صحن صغير به فـاكهة وقنينة شراب بجوار الصحن .

وقف ثلاثة من النساء الخادمـات خارج سور الشرفة إحداهن خلف الأميـر تتجه بنظرها بعيداً عن المحبين سارحـة فيما يبدو فى جمال الطبيعة من حولـها . وأخرى واقفة عند سور الشرفة وألقت بنصـفها العلوى على السور وراحت فى هدوء وسكينة تـتأمل فى هذه الجلسة الشاعرية ، والثالثة فى مـقدمة الصورة تنظر لأعلى كأنها تحاول التحدث إلى رفيـقتها المتأملة السارحة .

تكوينات الصورة وتفاصيلها بسيطة وتناسب الجو الشاعرى الهادئ . . فقد اكتفى الفنان برسم تراس بسيط مـحاط بسـور منخفض رسمت على جـزئه العلوى رسوم هندسـية بقلم رفيع . . السـجادة الجالس عليهـا الأمير ومحـبوبته لا تحمل إلا زخـارف بسيطة على الإطار الخارجى وأركانها الأربعة واللون بها واحد بنى غامق بحـشوات بيضاء لتفتيح الصورة . فى الخلفية خلف الأمير وبـجوار الخادمة ، بينهما شجرة طويلة الساق تـنتهى بأفرع تحمل أوراقاً كثيفة لا يتـخللها أى ضوء . . وزيادة فى شاعرية الصورة رسم الفنان عصفـوراً صغيراً فوق الشجرة يقف مستكينا . وهناك آخر يطير بجوار الشجرة ويتجه للوقوف بجوار زميله . على جانبى الشجرة أمواج من السحاب الكثيف المليء بالغيوم والسواد .

اللوحة من عمل جفردهان الذى وجد توقيعه تحت الإطار السفلى فى الوسط (رقم كورد فن) . وهو فنان تخصص فى رسم الصور الشخصية فى جلسات كهذه حيث أجاد تسجيل تعبيرات الوجوه ، كما أنه الفنان الوحيد الذى لا نحس فى تصاوير نسائه بالرتابة والتكرار . أيضاً جلساته المصورة يغلب عليها الرقة والشاعرية حيث إنها مثلت جلسات حب فى شرفات أوتراسات وهذا يدل على رهافة حسه ورقته .

لوحة (٦١)

الموضـــــوع : شاه جيهان ومحبوبته .
التـــــاريخ : مغولى هندى ، صفحة من ألبوم كفركيان ، حوالى ١٦٣٢م.
العـــــمل : توقيع جفردهان .
المـــــادة : ألوان مائية على الورق .
مكان الحفظ : متحف متروبوليتان للفن ، نيويورك (مجموعة روجرز وكفركيان الخاصة) .
55. 121. 10. 35V.
المـــراجـــع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 227.
النشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

صورة جميلة من مناظر جلسات الحب والعشق التى كثرت فى البلاط المغولى حيث نرى المحبين واقـفين فى وسط الصورة يحتضنان بعـضهما البـعض ، وتتعانق أيديهمـا من الأمام والخلف . يحمل الإمبراطور كأسـاً بيده اليمنى يعطيه للخادمة الواقفة خلف مـحبوبته بيدها صينية بها بعض من الحلوى .

تقف خلف الإمبراطور سيدة أخرى تحمل مروحة على كتفها الأيمن بينما تحمل في يدها اليسرى قنينة شراب طويلة العنق أو ربما بها عطر تنثـره على المكان لإضفاء جو من الشاعرية معبق برائحة العطر الجميلة .

فى خلفية اللوحة يبدو سور خشبى للتراس يظهر من خلفه حديقة بها زهور متناثرة على الأرضية بينما الأشجار ترتفع لأعلى بعضها له فروع على جانبى الساق تحمل أوراقاً كثيفة . يحلق بين الأشجار وربما يغـرد عصفوران صغيـران جميلان رمزاً للشاعـرية والحب الفياض الذى نلاحظه فى نظرة العشيقين الهائمين .

الصورة من عـمل جفـردهان حسب النقش ، وإن لم يكـن النقش موجوداً فـلابد من نسبتها طبقاً لإسلوبه فى اللوحة السابقة ، وأيضا موضوعاته الأنثوية إذا جاز لنا التعبير وهى كثر ، ويمكننا أيضاً أن نعتبره المصـور المتخصص فى تصوير نساء الحرملك بلا تكرار أو رتابة وبناءً على وصف إحـدى الخادمـات ، إذ أن دخول الرجـال لهذه المنطقـة الخاصـة بالحريم محرماً.

التكوينات بسيطة ، التفاصيل عادية ، الألوان يغلب عليها القتامة وخاصة فى مقدمة اللوحة ، ربما مقصود به أن هذه الزيارات كانت تتم ليلاً بعيداً عن أعين المتلصصين ويمكن أن تكون فى السر والخفاء .

لوحة (٦٢)

الموضـــــوع : داراشيكو وأمراؤه فى تراس .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٤٥م.

الـعـــــمـل : زخارف الهامش منسوبة لـمحمد باقر ، التصوير منسوب لـبلشند ؟

المـــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب على الورق .

المقـاسـات : ٣٣,٦ × ٢١ سم (الصفحة)، ١٩,٦ × ١٣,٦سم (الصورة المساحة ٢٦٣) .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المـــراجـــع : S. R. Canly: Op. Cit., p. 149, pl. 111.

تمثل الصـورة منظراً من مناظر جلسات الحب والعـشق التى كـانت تحـدث فى الظلام وبالطبع فى الحرملك أو أحد التراسات الملحقة بقاعات الحريم .

نرى داراشيكو وامـرأة مستلقين على سـرير وثير مسـتندين على وسادة ضخـمة . من حولهمـا وقفت ثلاث خادمات يحملن صـوانى إحداهن للشراب والأخرى لكئـوس والثالثة صوانى لـلطعام وثلاثتـهن وقفن يتطلعن للأمـير وأمـرائه بنظرهن بتركـيز واضح . . بيـنما جلست الموسيقيتان تتحدثان فى أمر ما دون أى اهتمام بالمشهد الواقع أمامهن .

الصورة مـعتمة واعـتمد فيـها الفنان على تقنية الـظل والضوء الذى اقتصـر على فرش السرير الأبيض والشمـعتان المضيئتـان فى مقدمة السرير داخل كـورتان مثبتتان على مـستوى ارتفاع أقدام السـرير الأمامية . . كمـا استخدم المصور لونـًا فاتحًا خلف الموسيقـيتين والسور الخشبى ورائهما .

تنسب اللوحـة للفنان بلشند بنـاءً على أسلوبه الواضح الذى اعـتمـد على تقنيـة الظل والضوء ، والرسـوم الشخصـية التى أظهرت وعـياً كبـيراً بالطرق الأوروبية فى التـصوير ، وكذلك المناظر الـطبيعـية التى تظهر عـلى بعد شاسع وغـير واضح المعالـم ، أيضاً الظلال والعتمة الواضحة ومحاولة إظهار الضوء فى مساحات بسيطة جداً من اللوحة .

إذن اللوحة بتكوينها التـى اختفت واندمجت مع الظلام السائد فى اللوحـة بينما نفذت بعض التفاصيل من خلال هذه العتمة وهى التى وصفناها بالكاد ، تنم عن أسلوب تصويرى تميز كيف فيه الفنان أسلوبه الهندى مع تقنيات التصوير الأوروبى مؤلفاً بذلك طرازاً تصويريًا أثر كثيراً على التصوير المغولى الهندى فى النصف الثانى من القرن السابع عشر[1] .

---

(١) S. R. Canly: Op. Cit., p. 150.

الفصل التاسع

تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية

الفصل التاسع

تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية

كما ذكرنا من قبل ومنذ تأسيس الإمبراطورية المغولية والأباطرة لديهم ميل وولع شديد بالطبيعة والحياة النباتية والحيوانية التى وجدوها فى وسط آسيا والهند .. لذلك اشتملت بابر نامة على وصف دقيق للأراضى التى فتحها الإمبراطور بابر والجو الجميل والخضرة الكثيفة لدرجة أنه حينما أعلن نفسه سلطانا على دلهى وأجرا ، لم يستطع السكنى بهما حيث الحر والتراب مفضلا المناخ البارد الجاف والتمتع بمناظر الحيوانات والنباتات فى لاهور وكشمير . ولم يكتف بذلك بل وصفهما بالتفصيل فى مذكراته - بابر نامة - وتعرف الحدائق الحديثة فى باكستان وأفغانستان بأنها رسمت لبابر طبقا لتقاريره ووصفه الدقيق فى مذكراته .

وإذا كان بابر الذى قضى معظم فترة حكمه فى الفتوحات وغلب على حياته البداوة ، رغم ذلك بدت الحياة الفنية فى عصره كما ذكرناها سالفا .. فما بالنا بحفيده أكبر الذى رغم ما أشيع عنه وعن جهله بالقراءة ، إلا أننا شاهدنا المخطوطات المتنوعة الموضوعات والتصاوير ، والبداية الفعلية للرسم الملكى المزدحم بالمصورين الفارسيين الأصل والهنود المحليين ، مما أوجد خلطة فنية من التأثيرات المحلية الهندية والفارسية القادمة مع المصورين الذين وفدوا إلى الهند مع الأباطرة منذ أن وطأت أقدامهم الهند ..

خلاصة القول كانت من ضمن اهتمامات أكبر الفنية أن يصور فنانو مرسمه الحياة النباتية والحيوانية التى طالما سمعها من الأشخاص الذين كلفهم بقراءة الكتب له فى جلسات كل يعقدها خصيصًا للقراءة ..

استمر الاهتمام بتصوير الحيوانات والطيور فى عصر جهانجير بل اعتنى فنانو مرسمه بناءً على رعايته للفن والفنانين بالأخذ بالأساليب الأوروبية المتطورة ، والتى تأثروا بها كثيرا نتيجة لزيادة توافد البعثات الأوروبية وهداياهم الفنية الثمينة التى أدت إلى إدراك عميق بقواعد المنظور والبعد الثالث والنسب التشريحية للحيوانات والطيور ، والعناية بالألوان الطبيعية ..

برز من مصورى الحيوانات والطيور منذ أواخر القرن السادس عشر الفنان منصور حيث

عثر له على تصاوير مبكرة فى بابر نامة، التى غالبا ما نفذها مشاركا مع فنانين آخرين ، واقتصر دوره فيها على التلوين[١] .

ثم انتقل من التلوين إلى العمل كمصور بمفرده فى عصر أكبر . . لكن التفوق الفعلى لهذا الفنان كان فى عصر جهانجير فهو أول من لقبه بـ « الأستاذ منصور »[٢] ، ووقع الإمبراطور جهانجير شخصيًا على بعض من أعماله[٣] ، كما منحه لقب « نادر العصر » ، وفى العام (١٣) من حكم جهانجير كتب فى مذكراته عن منصور وأبى الحسن :

« الأستاذ منصور نقاش ، الذى مُنح لقب نادر العصر ، ليس له مثيل فى فن التصوير ، والاثنان [منصور وأبو الحسن] ليس لهما مثيل فى عهد أبى وعهدى . . . »[٤] .

ويقال إن جهانجير عندما مات صقر أهداه له الشاه عباس الأول حزن عليه حزنا شديداً وأمر الأستاذ منصور بعمل بورتريه لهذا الصقر[٥] .

أيضًا عندما شاهد دبًا أسودًا أثناء رحلة عودته من كشمير أمر نادر العصر الأستاذ منصور نقاش برسم صورة له[٦] . .

معظم تصاوير منصور (انظر لوحات ٧٢ - ٧٣) اشتملت على تصاوير لحيوانات وطيور ، بورتريهات منفردة أو جماعية ، مراعيا التفاصيل الدقيقة والنسب التشريحية لدرجة أن تصاويره اعتبرت وثائق من شدة الواقعية والطبيعية ، كما أنه لم يكتف بالأساليب الموروثة الفارسية والهندية بل استوحى من التصوير الأوروبى بعض الإيحاءات مثل إظهار الفراشات طائرة حول الزهور[٧] . .

وبخلاف التصاوير الموقعة باسمه أو بأحد ألقابه أو بهما معًا ، ومن شدة اعتنائه واهتمامه بالتصاوير والبورتريهات الحيوانية نُسبت له حوالى (٥٣) صورة بواسطة كتاب

---

(١) انظر : S. P. Verma : Op. Cit., (see Mansur C. V.) Min. 1-2, 9, 12 - 13

(٢) Ibid: Min: 15 - 16, 25, 28, 35, 40, 50 - 51, 55 .

(٣) Ibid: Min: 25, 44, 53 .

(٤) S. P. Verma : Op. Cit., p. 261 (From Jhangir (1), Ed, Text, 245, Tr: 11, 20) .

(٥) Ibid: Min : 40 .

(٦) Ibid: Min : 52 .

(٧) Ibid: Min : 46 .

وباحثين عديدين طبقًا للأسلوب وتخصصه فى رسم بورتريهات الحيوانات والطيور(١) .

وفى كتالوج الرسالة تصويرتان تنشران لأول مرة ، ونظرًا لأنهما تتطابقان مع أسلوب منصور فى التصوير نسبتهما له (انظر ٧٤ - ٧٥) .

أيضًا تخصص الفنان أبو الحسن - نادر الزمان - فى عمل تصاوير للطيور والحيوانات بمفرده (انظر لوحة ٧١) وبعض منها مشاركًا مع الفنان منصور الذى قام بالتلوين مثل لوحة « سناجب على شجرة الإزادرخت » (لوحة ٧٢) .

كذلك المصور مسكين ، قام بعمل بورتريهات وتصاوير لحيوانات وطيور . ومن أعظم لوحاته التى وجدت فيها رسوم لأنواع مختلفة من الحيوانات البرية . ولذلك عنونت بـ «عالم الحيوان» (انظر لوحة ٦٨) . وكذلك لوحة « بلاط أسد » (لوحة : ٦٩) . وأيضًا لوحة « عشرية طيور » (لوحة : ٦٧) . . وهناك بالطبع تصاوير أخرى ذخرت برسوم الحيوانات والطيور ، وتحمل توقيع مسكين أو «مسكينًا» هذا بخلاف ما هو منسوب له(٢) .

وضمت قائمة الفنانين الذين أتقنوا رسوم الحيوانات والطيور أسماء أخرى ، منهم على سبيل المثال لا الحصر عبد الصمد حيث رأينا فى (لوحة ٦٣) موضوع عراك جملين ، والصورة منقولة من أصل لبهزاد ، أسفل النقش المكتوب وجدنا توقيع عبد الصمد ، وقد أتقن الفنان تنفيذ العمل بواقعية شديدة .

أما لوحة أسرة الفهود [النمور] (لوحة ٦٤) فهى منسوبة لبساون ، ونجده خياليًا من حيث اختيار الموضوع وواقعيًا فى رسومه حيث وضح أنه مستوعبًا تمامًا لدروس أساتذته الفارسيين فطبق تعاليمهم بحرفية واضحة لدرجة أنه أظهر تفوقه عليهم فى تمثيل الطبيعة فى اللوحة الأشجار بجذوعها المتداخلة والمعقودة والأغصان المتشابكة ، بالإضافة إلى بورتريهات عائلة النمور المثالية .

وفى (لوحة ٦٥) عائلة مثالية أخرى من الأفيال تتمشى فى الغابة وواضح أنهم سعداء بقضاء وقت لطيف بالغابة . حسب النقش تحت الإطار السفلى فى الركن الأيسر « طرح كانها عمل إخلاص » . أى الرسم لكانها ، ويبدو أنه كان متخصصا فى رسوم الحيوانات

(١) انظر تصاوير متنوعة لحيوانات وطيور من عمل منصور : Amina Okada : Op. Cit., pls: 254 - 246 .

(٢) Ibid: Pls: 150, 136, 137, 147, 149 .

وله تصاويــر عديــدة من هذا النوع فى البابر نامــة ومخطوطات أخرى ترجع إلى الفترة من ١٥٨٠ - ١٥٩٠م[١] .

هذا بالإضافة إلى صورتين عمل مشترك مع منصور[٢] وأيضا فى البابر نامة.

أما (لوحة ٦٦) « حصان وسائس » فهى من عمل سانوله حسب النقش ، ويبدو أنها من الأعمال الفريدة التى قام الفنان بعملها بمفرده حيث يقوم السائس بتنظيف الحصان بقطعة قماش بيضاء ربمــا فى حظيرة القصر الملكى حيث يتضح من فخامــة الحصان أنه من السلالة النادرة التى حرص الأباطرة على اقتنائها وتربيتها فى الحظائر الملكية .

أما الفنان ميــرزا غلام فقام بعمــل لوحة تخيلية أو رمزية لحظيــرة ملكية فى بلاط الملك سليمــان حيث حطت وحلقت الطيــور بمختلف أنواعهــا من حوله وهو جالس على عــرشه (انظر لوحة ٧٠) .

ولم يقتصر تصــوير الطيور والحيوانات كموضوعات خــاصة فى الحظائر الملكية ، ولكننا وجدنا تصاوير الحيوانات كانت قاسمًا مشتركًا فى كثير من موضوعات تسليات البلاط مثل : مناظر الصــيد ، المواكب والأعــياد ، الحــروب وأخيرًا المــناظر الطبيــعيــة . . فدائمًا كــانت الأحصنة ، والأفيال يصورون كعنصر أساسى فى هذه التصاوير لاستعمالها فى الركوب بعد أن يفرغ الإمــبراطور ومن فى رفــقته من المهــمة التى خــرجوا من أجلهــا . . لذلك وجدنا الإجادة والتفــوق والإبداع ، وهذا لا يحدث إلا برعاية وأوامر ملكيــة . أيضًا الكلاب التى كثيرًا ما رأيناها تجرى بجوار الأحصنة .

كذلك البــاز الذى تكرر تصويره فى يد الإمــبراطور أو أحد رجالــه للدلالة على الأبهة والفخامة ، والحمام والعصافير المُحلقة فى السماء للدلالة على الأفق البعيد .

(١) See Kanha C. V., IN S. p. Verma, pp. 199 - 202 .

(٢) S. P. Verma : Op. Cit., Nin: 26 - 27 .

لوحة (٦٣)

الموضـــوع : جملان يتعاركان (نسخة منقولة من الأصل لبهزاد ، حوالى ١٥٢٥م) .

التـــاريخ : مغولى هندى ١٥٧٠م.

العـــمـل : النقش لعبد الصمد . النص غير منشور

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

مكان الحـفظ : مجموعة خاصة .

النشـــر : لم تنشر من قبل .

تمثل اللوحة جملين يتعاركان وهما المحور الأساسى فى اللوحة لأنهما يتوسطان الصورة ورسما بحجم كبير نسبيًا مقارنة بالشخصين أو السائسين المصورين بجوارهما .

الجمل الأمامى نراه يحـاول قضم الجمل الآخر من فخـذه الأيسر وهو واقعًا فى قبـضته ولا يستطيع الدفاع عن نفـسه لأن الجمل الأمامى أوقعه بين قدمـيه الأماميتين حاصـرًا رقبته الطويلة بينهما . بينمـا الجمل الخلفى يحاول قضم (عض) الجمل الأمامى من قـدمه اليسرى ولكنه لا يستطيع لبعدها عنه .

السائس المصور فى الجـهة اليمنى مسئـولاً عن الجمل الخلفى حيث ربط قدمه الأمـامية بحبل ويحاول جذبه بقوة لإنقاذه من الجمل الآخر . والسائس الآخر فى الجهة اليسرى رافعًا عصا بيـده اليسرى يحاول ضـرب جمله بها الذى كان مـربوطًا بحبل من قدمه الأمـامية ، ويحاول سائسه جذب الحبل بشدة لإنقاذ الجمل الآخر فيه .

هناك رجل ثالث كأنه درويش يمسك بيـده آلة كأنه ينسج صوفًا أو حريـرًا ويعلق بجانبه الأيسر جيب أو كـيس يضع به أغراضه ووقف خلف تل مـرتفع نسبيًا من الجهـة اليمنى من اللوحة يراقب عملية النسيج غير مكترث بالمعركة الدائرة بين الجملين .

باقى التكوينات فى الصورة تتـركز فى الخلفيـة وتبدأ بالتل المرتفع نسبيًـا أمام الدرويش الواقف ثم ينخفض التل لتـبرز منه شجرة ذات فـروع من كل جانب بعضها مـائل والبعض الآخر مستـقيم تحمل أوراقًا نباتية خضـراء ذابلة وغير كثيفة . ثم يتـواصل ارتفاع وانخفاض التلال فى الصورة وتحصر بينها شجيرات مائلة ومتـعرجة ومستقيمة وأيضًا بها بعض الأوراق لونها فاتح نسبيًا يميل إلى الاصفرار والذبول .

يتخلل الخلفية الطبيعية جداً اللون الأزرق السماوى الصافى الخالى من الغيوم والسحاب.. بينما غلب على اللوحة اللون الأخضر المائل للاصفرار بين أحجار وصخور مختلفة الأحجام متناثرة هنا وهناك . .

أعلى اللوحة على الجانبين الأيمن والأيسر قبل الإطار لوحان مستطيلان كتب عليهما نص غير مقروء ، اللوح الأيسر يحمل توقيع عبد الصمد أسفل النص بخط صغير .

الفنان عبد الصمد نفذ اللوحة على الأسلوب الفارسى الخالص حيث التلال المحددة بالفرشاة السوداء الثقيلة عند قممها العالية وبين كل تل وآخر حتى الصخور المتناثرة محددة بالأسود الثقيل . . الطيور الصغيرة الواقفة على ساق وأفرع الأشجار زادت من طبيعية المنظر.. كما وفق الفنان فى الصور الشخصية الآدمية والحيوانية مع مراعاته التشريحية للجملين وحركاتهما مما أضفى على منظر العراك واقعية شديدة .

لوحة (٦٤)

الموضـــــوع : أسرة نمور صيد.

التـــــاريخ : حوالى ١٥٧٥ - ١٥٨٠م.

العـــــمل : منسوب لبساون .

المـــــادة : ألوان مائية على قماش الكنافاة (القطن) .

المقـاسـات : ١٨,٧ × ٢٩,٦ سم (الصورة) المساحة ١٩٤

مكان الحفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة M. 194 .

المـــراجـــع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 78 .

منظر طبيعى تخيلى لعـائلة من الفهود ، والمقصود بالطبيعـة لأنها من الصعب أن تُأسر وتُربى فى حظائر ملكية فى هذه الفـترة الزمنية البعـيدة ، وتخيلى لأن المصور تـصور عائلة الفـهود المثـالية هذه التى تعـيش فى الغـابة فى مكان خاص بـها تتكاثر وتعـيش فى هدوء وانسجام بمفردها دون أن يزعجها أحد .

بالفعل المنظر طبـيعى وواقعى حـيث نرى الفهدة الأم تؤدى وظائفـها الطبيعـية : فنرى وليدها الصغيـر يرضع من ثديها . . بينما هى تقوم بلعق طفلها الآخـر بلسانها وهى طريقة الحيوانات فى تنظيف أبنائهم من الأوساخ العالقة بأجـسامهم . بينما يمرح طفلان آخران أمام الأم .

برك الأب على ربوة أعلى نسبيًا من الأم والأطفال ، يتطلع إليـهم وعلى وجهه ابتسامة سعيـدًا بأسرته المثالية راعـيًا لها . . باقى المكونات فى اللوحـة عبارة عن منظر طبيـعى لغابة حيث تعيش هذه النوعيـة من الحيـوانات حيث الخـضرة فى المقدمـة تمثلها مـجمـوعة من الأعشاب على جانبى الصورة بينها قطع من الصخـور الصغيرة الحجم ، بينما أعلاهم قليلاً صخرتان كـبيرتان نسبيًا وضـعت عليهما الفهدة طفلهـا الصغيرة لتنظيفه . ثـم جذع شجرة ضخم تتفرع وتتشعب منه فروع كثـيرة فى مختلف الاتجاهات على فرع منها يقف قرد يتطلع على الفهـدة وهى تنظف وترضع صغـيرها ، أعلى الفـروع التى تليه تقف سناجـب تتسلق الفروع الأخرى ، وأعلاهـا عصافير تقف على فروع بهـا أعشاش صغيرة تمثلهـا فتحات أو حفر صغيرة فى جذع الشجرة نفسه . بالإضافة إلى العصافير الأخرى فى أعلى اللوحة التى تحلق وتطير فى السماء ثم تعود إلى أعشاشها فى جذع الشجرة .

خلف الفهد الأب تلال من الصخور التى تتدرج فى الارتفاع تحصر بينها أفرع شجيرات رفيعة تحمل أوراقًا نباتية رقيقة وأيضًا تطير حولها العصافير .

تنسب الصورة لبساون وذلك طبقًا لمقارنتها بتصويرتين[١] تحملان توقيعه وأيضًا نفس خصائص اللوحة التى تقوم بدراستها الآن . كما أن باقى التكوينات والتفاصيل الأخرى مثل أوراق النباتات الكثيفة والأشجار المتشابكة الفروع ، الطريق الوعر الملىء بالصخور والتلال المتدرجة ، بالإضافة إلى الصور الشخصية للحيوانات والإتقان البارع فى إظهار الواقعية كل ذلك من خصائص تصاوير بساون المتكررة فى لوحاته والتى جعلته بحق سباقًا فى ابتكار الواقعية المميزة للتصوير المغولى الهندى .

(١) S. R. Canly : Op. Cit., p. 109 .

لوحة (٦٥)

الموضـــــوع : عائلة من الأفيال .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٨٩م.

العـــــمل : رسم كانها ، عمل إخلاص (طبقًا للنقش) .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

المقـاســات : ٢٢,٥ × ٣٤ سم (الصفحة) ١٣,٧٢ × ٢٢,٥ سم (الصورة) ، المساحة ١٩٤

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .

المـــراجــع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 84 .

رسم توضيحى لنص من النصـوص التى كتبها بابر عن الحيـوانات الغريبة التى رآها فى أواسط آسيا والهند وأعجب بها فكتب عنها بالتفصيل ووضحت بالصور .

فيقرأ النقش الواضح فى الـلوحة : « الفيل أحد البهائم التى يطلق عليـها الهندوستانيين « حاثى » hathi عثـر عليه على حدود أراضى Kalpi أبعد نقطة تجـاه الشرق يمكن أن يصل إليها أحـد ، حيث توجد أكثـر الأفيال همجيـة هناك . أسرت الأفيال وأحـضرتها من هذه المناطق . من ثلاثين إلى خمسين فلاح من سكان قريتى Kara و Manikour يحصلون على وسائل معيشتهم من صيد الأفيال وبيعها »[1] .

جمـعت اللوحة عائلة من الأفـيال التى جلبـها بابر من الهند لتربى فى الحـظائر الملكية وذلك لولعه الشـديد وإعجابه بالبـهائم التى رآها لأول مرة فى الهند . . ثـلاثة أفيال كبـيرة وواحد صغير فى المقدمة بين اثنين منهم . وخلفهم رابع يبدو منه نصفه العلوى واضح أنهم يمشون فى الغـابة سعـداء فرحين مبتـسـمين يلهون بخـراطيمهم ويدكـون الأرض بأرجلهم ويحركون ذيولهم يمينًا ويسارًا أمـا الفيل الصغير فمد خرطومه للمـاء ليشرب ويلهو مع البط السابح الذى انزعج وخاف من عائلة الأفيال وأسرع ليهرب إلى داخل الماء .

احتلت أسرة الأفيال البحيرة التى نما على شاطئها أفرع نباتية عليها أوراق من كل جانب فى مقدمة اللوحة . أما الخلفـية بها تلال عالية متدرجة الأطوال تحصر بينهـا أشجار بعضها

(١) S. R. Canly : Op. Cit., p. 116 (fram : babar, 1996, p. 334) .

كثيف الأوراق والخضرة وجذوعـها ضخمة بينما الأخرى رفيعة وأفرعهـا رفيعة تحمل أوراقًا وزهوراً على مسافات متباعدة . بينما تناثرت الصخور هنا وهناك فى مقدمة وخلفية اللوحة، وكذلك حلقت الطيور أعلى التلال والأشجـار ، ونرى طائراً جميلاً وقف أعلى التل يتطلع إلى صغاره الذين يطيرون حوله . اللوحـة تحمل توقيع كانها الذى كان فيما يبـدو متخصصًا فى عمل الصور الشخصية للحيوانات وهذا يتضح من رسوم توضيحية عديدة أخرى فى بابر نامة وأخرى من مخطوطات مختلفة[١] .

أما إخلاص فـقد عاونه فى تلوين هذه اللوحـة ، رغم ندرة ما قام به من أعـمال سواء تصاوير شـخصيـة أو تكوينات أخـرى ولم يعـرف إلا من خلال مـخطوط يرجع إلى عام ١٥٩٥ م.

(١) S. P. Verma: Op. Cit., (see kauha c.v.), p.

لوحة (٦٦)

الموضـــــوع : حصان وسائس .
التـــــاريـخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٩٠م.
العـــــمـل : توقيع سانول (عمل سانوله) .
المـــــادة : ألوان مائية وحبر وذهب على الورق .
مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان .
المـــراجـــع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 86 .

تكرر فى التصـوير المغولى الهندى تصوير الحصـان والسائس(١) ، أو الإمبراطور الذى يتجول على حصـانه الأصيل مع أحد أبنائه(٢) ، أو خدمه، وأيضًا تصـوير الحصان بمفرده(٣) فى ألبومات الأباطرة .

من هذه التصـاوير اللوحة المعـروضة هنا وهى لحـصان أصيل من الحظائر المـلكية ومع السائس أو الرجل الذى يقوم بخدمته أى يطعمــه ، ينظفه ، يزينه ويتولى إعداده للإمبراطور حين يطلب منه تجهيزه لعمل أى مهمة تتطلب ركوب الحصان أو الخيل .

فنرى السائس ينظف وجه الحصان وحول فمه بالتحديد بمنشفة فى يده اليسرى بينما يشد لجام الحصان بيده اليمنى .

أما الحصـان فوقف ساكنًا يتطلع إلى حارسه رافـعًا قدمه اليمنى الأمـامية . وضع على ظهره سرج ظهر من تحته حزام اتخذ اللونين الأحمر والأخضر الفاتح وكلهم مربوطين بحزام يلف حول جسد الحصان . العنق والوجه زينوا بسلاسل وعقود متداخله حول الفم والخدين والأذنين والعنق . وهناك جديلة سمكية إلى حد ما تلف عنق الحصان ويرتفع منها من أعلى ريشة تدل على أنه لأحد الأباطرة ، ولأسفل شرابات شعر طويلة تصل إلى المنطقة التى تلى العنق وتتجه إلى أسفل .

---

(١) S. P. Verma : Op. Cit., pl. III, p. 381 .
(٢) Amina Okada: Op. Cit., pl. 63 .
Ibid., pls. 220, 248 .
(٣) Ibid., pls. 159, 260 .

اللوحة من عمل سانوله حيث وقع فى أقصى الركن الأيسر ويبدو أنها من أعماله النادرة التى قام بهـا بمفرده ، وإن كان الموضوع قـديمًا وتكرر فى الفن الإسلامى كثيـرًا . . الصورة خالية من أى تكوينات ، حتى تفاصيل الحـصان والسائس عادية ولم يكن فيها أى شىء يدل على مهارة أو إبداع . لكـن يحسب للفنان أن صورته واقعيـة وطبيعيـة وزاد من الإحساس بذلك خلوها من أى تكوينـات وهذا أكد تركـيزه ونيـته المـقصـودة من اللوحة وهو إظهـار الحصان وسائسه فقط دون أى إضافات أخرى .

لوحة (٦٧)

الموضـــوع : عشارية طيور (١٠ طيور)
التـــاريخ : حوالى ١٥٩٠م.
العـــمـل : منسوبة لمسكين .
المـــادة : ألوان مائية وحبر وذهب على الورق .
المقـاسـات : ٢٧,٨ × ١٤,٧ سم .
مكان الحـفظ : متحف جميت ، باريس رقم ٣٦١٩ أ .
المـــراجـــع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 144 .

وجد مسكين فى رسوم الحيوانات والطيور مجـالاً واسعًا للإبداع والتفوق والتميز لذلك اتجه إلى تصويرها ليثبت تفـوقه وتميزه عن الفنانين الآخـرين . لوحة « عشرية الطيور » أو « الطيور العشرة » رسمت فى حوالى ١٥٩٠م، نرى فيـها فى المقدمة طائرًا ربما غراب بعينيه الواسعـتين ومنقاره الحاد وذيله الطويل وقف سـاكنًا كأنه يستـعرض جمـاله . يقف بجواره غراب آخر ناشرًا جناحيه فاردًا ذيله لأعلى فاتحًا منقاره وكأنه يحدث زميله . وخلف الاثنين تقف يمامة رافعة رأسها فى كبرياء وخيلاء .

فى وسط اللوحة وعلى جانبها الأيمن يقف طائران آخران متقاطعان ، جسديهما ضخم، المنقار طويل وينتهى أعلى الرأس بعرف ، كما يخرج من العينين ما يشبه الجناح الصغير .

أعلاهما طائر يقبض بقدمـيه على فراشة أو بعوضة ضخمة ينقض عليـها بمنقاره ليأكلها بعد أن شل حركة طيرانها . بجواره إلى أعلى قليلاً طائران آخران متواجهان كأنهما يتحدثان سويًا أحدهما يتكلم وهو فاتح منقاره والآخر ينصت إليه باهتمام .

أعلى اللوحة طائران ، الأيمن أصغـر نسبيًا ويبدو طائرًا محلقًا ناشـرًا جناحيه . . الآخر أضخم منه نسبيًا وفاتحًا منقاره فاردًا جناحيه ، مادًا رجليه على آخر طول لهما .

الصورة خالية من أى تكوينات أخرى ، مجـرد العشرة أنواع من الطيور ، حاول الفنان أن يجمع كل نوع من مـكان واحد ليبين إبداعـه فى التلاعب بالألوان فكل فـرد اتخذ ألوانًا مغايرة للألوان التى اتخذها زميله .

أيضًا تنوعت الحـركات والوقفات .. كمـا عرف الفنان باندفاعه نحـو الأشياء العجـيبة والابتكار جعله يتجـه نحو التخيل فى أشكال طيـوره الظاهرة فى لوحته هذه فبدت بعـضها تخيلية ولا يوجد فى الواقع ما يشبهها .

على أية حال هى محـاولة للتجديد والابتكار والابتعاد عن الروتينية والتـكرار فاستحق بذلك مسكين أو مـسكينا الذى وقع باسمه (عـمل مسكينا) على اللوحة أن يكون مـصور الحيوانات والطيور المبدع .

لوحة (٦٨)

الموضـــوع : الغراب المفترس ينقض على مجموعة حيوانات (أو عالم الحيوان) .

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٩٠م.

العـــمل : ينسب لمسكين .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٧ × ١٩,٤ سم

مكان الحفظ : المتحف البريطانى ، لندن Inv. 1920 - 9 - 17 - 05 .

المـراجـع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 138 .

تفوق مسكين فى رسوم الحيوانات جعلته يكرر الموضوع أكثر من مرة[١] . ويبدو أن هذه الرسوم كانت تتيح له حرية التصرف فى التكوينات وتمنحه قدرة على الابتكار عكس التصاوير التقليدية والمكررة التى شاهدناها فى بابر نامة .

لذلك كانت لوحتنا هذه والأخرى المعنونة بعالم الحيوان تأكيدًا قويًا لأسلوب مسكين الأكثر تعقيدًا وابتكارًا لأشكال حيوانات متنوعة ومتحركة . فقد جمعت اللوحة أنواعًا كثيرة من الحيوانات والطيور بعضها واقعى والآخر خيالى .

فى المقدمة أسماك وسحالى وزواحف يبدو لى أنهم فى بركة ماء وبعضهم يحاول الخروج منها مذعورًا . وعلى حافة البركة أعشاب طويلة يأكل منها أحد الأحصنة الذى التف برأسه وعنقه نحوها وإلى جواره فيل فى أقصى الركن الأيمن السفلى رافعًا خرطومه لأعلى ناطحًا به مجموعة الأحصنة الواقفة أمامه تتطلع لأعلى التل .

كما انتشرت فى اللوحة مجموعة من الزواحف كالثعابين والحيات والسلاحف والضفادع والسحالى وكذلك نرى فى المقدمة ما يشبه التمساح أو التنين وعلى جانبى التل . وعائلة من النمور الأب والأم والأولاد يعلوها أسد شارعًا فمه كأنه يزأر . . وفى الجهة المقابلة حصان نجح فى صعود التل واقترب من النسر الواقف أعلاه والذى تسبب فى هذا الذعر والخوف الظاهر فى هذه الصورة . .

(١) انظر تصويرة عالم الحيوان فى : Amina Okada: Op. Cit., pl. 150 .
وبلاط أسد وعشرية طيور فى الكتالوج لوحات ٦٧ ، ٦٩ .

وفوق الشـجرة وعلى فـروعهـا وجذورها تقف الطيـور ومن بينها نسـر أو صقـر أيضًا يتطلعون إلى النسـر الجبار الواقف أعلى التل . وبجوار الأسـد نسر آخر يترقـب ما يحدث حوله ، وبجوار التل فى الركن الأيمن العلـوى ما يشبه التنين الخرافى بأجنحة وذيول كـثيرة وطويلة تخرج من جانبها شعيرات ويقف على إحداها طائر شارعًا جناحيه . .

موضوع اللوحة خـيالى أتاح للفنان مسكين مجالاً واسعًا كى يبـتكر ويبدع فى التشكيلة الفنيـة من الحيـوانات والطيـور . وكان لابد أن تكون مكونات الـلوحة تل مـرتفع متـدرج ومتمـوج ومعقد بجـواره على الجانبين شجر وورود وفى المقـدمة أعشاب نباتـية غزيرة وفى الخلفية تلال أخرى وتجمـع صخرى على مسافات متباعـدة يحلق حولها الطيور . . الألوان أيضًا غامقة فى المقدمة وعلى الجانبين ، بينما الوسط حرص الفنان على أن يوضحه بالألوان الفاتحة للحيوانات والتل الذى توسط اللوحة .

لوحة (٦٩)

الموضــــوع : بلاط أسد .
التــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٩٧ - ١٥٩٨م.
العــــمل : مسكين .
المــــادة : ألوان مائية على الورق .
المقـاسـات : ١٥,٦ × ٢٩,٤ سم .
مكان الحفظ : بهارات حسان بهوانى (مجموعة خاصة) (رقم 9069.9) .
المــراجــع : Anjan Chakraverty : Op. Cit., pl. p. 34 .
النشــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

من أروع ما صور مسكين إضافـة إلى التصاوير التى سبق ذكرها (٦٧ - ٦٨) ، والتى تنم عن تقـدم وتطور فى أسلوب تصوير الحـيوانات والطيـور الذى تبناه هذا الفنان واستـمر يزاوله طوال حياته الفنية . هذه اللوحة المعنونة بـ «بلاط أسد» .

طبقًا للأسلوب مـسكين تنوعت الحيوانات والطيور فى غـابة الأسد الذى توسط اللوحة جالسًا على ربوة عالية فمه مفتوح ولسانه للخارج كأنه يتحدث مع الكلب الواقف أمامه ربما خادمه الذى يحـضر له الضحية ليتـغذى عليها إذا كان ملك الغابة يمارس حـقه الشرعى فى الحياة وهو نهش الحيوانات الملتفة حـوله تنتظر الدور . . أما إذا كان هذا البلاط مثاليًا أى أن ملك الغابة يسـهر على رعاية سكان الغابة الملتـفين حوله ، ففى هذه الحالة هو يـستمع إلى أخبارهم وأحوالهم التى ينقلها له الكلب .

من ثم تنوعت الحيوانات والطيـور فى اللوحة فرأينا فيها الظبـاء والغزلان والأيل وأيضًا بينهم ماعز فى الركن الأيسر السفلى والحصان الأم ترضع صغيرها فى الركن الأيمن السفلى بينما تأكل الأم من عشب الأرض لتقوى على تغذية رضيعها .

على الجانب الآخر وهو الأيمن نمر بارك على رجليـه ويديه يتطلع للأسد وبجواره كلب وبقرة تأكل من خير الأرض الغزير .

بينهـما مـجرى مائى رفـيع يسبـح فيه صف مـن البط فى هدوء وسكينة . . نرى هذا

المجرى يستمر فى الانسياب أعلى اللوحة ليفتح فى المؤخرة على بحيرة كبيرة ، وكان الأسد جالسًا على جزيرة ينساب الماء من حولها .

هناك أيضًا نمر منقط وآخر مخطط على الجزيرة قريبين من الأسد ، وأرنب على صخرة أمام الأسد يتطلع إليه وأرنب آخر خلف النمرين .

خلف الأسد حيوانات أخرى مثل قرد أسفل شجرة يحاول تسلقها وآخر أعلاها ينط من فرع لآخر ومعه عصافير واقعة على أفرع الشجرة . . وتل عال مقابل الشجرة وقفت عليه نسور أو صقور على ارتفاعات ومسافات مختلفة . خلف التل مكان واسع نرى فيه شخصًا كأنه راعى أو سايس ويتضح من ملابسه أنه أوروبى ويقوم بتدريب مجموعة من الجياد كأنه فى حلبة سباق خيل . . بالتأكيد هذا المنظر الخلفى مستعار من أيقونة أو منحوتة أوروبية لأنه دخيل كما نرى على المنظر وليس له علاقة ببلاط الأسد إلا إذا كان هذا المنظر فى حظيرة ملكية واسعة خارج حدود القصر ولها من يشرف عليها ويعتنى بها ، لكن الفنان قصد إظهار ما بها من حيوانات دون التعرض لرسوم الأشخاص المجهولين الذين يقومون بخدمة هذا البلاط الحيوانى .

اللوحة منظر طبيعى جميل لغابة متعددة المظاهر ففيها المجرى المائى وفيها العشب الغزير الكثيف حيث رأينا الحيوانات تتغذى عليه . . وفيها التلال وتجمعات الصخور وأيضًا الصخور الصغيرة المتناثرة هنا وهناك ، والشجرة الضخمة المتفرعة الأغصان الكثيفة الأوراق التى يتسلقها القرود . وفى الخلفية نرى السماء الصافية الخالية من أى غيوم بل اتخذت لونًا واحدًا وهو الأزرق القاتم وتتقدمها البحيرة التى اتخذت اللون الأبيض المائل للزرقة بالنسبة للصور الشخصية للحيوانات والطيور فقد أكسبها الفنان حيوية وواقعية زائدة وأضفى عليها حرارة شديدة وانفعالات إنسانية متوهجة جعلتهم أقرب إلى الآدميين منهم إلى الحيوانات .

لوحة (٧٠)

الموضـــوع : بلاط الملك سليمان .
التـــاريخ : من ديوان حسن دهلوى حوالى ١٦٠٢ - ١٦٠٣ م .
العـــمـل : منسوب لميرزا غلام .
المـــادة : ألوان مائية على الورق .
المقـاسـات : ٣١,٩ × ٢٠,٣ سم .
مكان الحفظ : معرض والتر للفن - بليتمور W. 650 fol. 157 .
المــراجـــع : Amina Okada: Op. Cit., pl. 125 .

لوحة تخيليـة أو رمزية لبلاط الملك سليمـان ، مرسوم فى حديقـة حيث توسط عرش الملك الحديقة ، وهو عرش مرتفع قليلاً عن الأرض جلس فيه الملك على ركبتيه وأمامه طائر يشبه الهدهد وكأنه يحدثه . خلف الطائر وقف رجل فقير أو درويش ربما أحضر هذا الطائر الجميل للملك لإهدائه إياه . بينما وقف رجال البلاط حول العرش أمامه واحد ومن الخلف ثلاثة نرى فى ظهورهم أجنحة طائرة وكأنهم ملائكة .

فى مقدمة اللوحة أشكال خـرافية بأجساد آدمية وأقنعة حيوانات ترتفع منـها قرون رفيعة ومتعرجة ووقفوا كأنهم يؤدون حركات راقصة .

خلف العرش على الجـانب الأيمن للوحة شجرة فـاكهة ضخـمة مرسومة أيضًـا بطريقة خيالية كثيفـة الخضرة وفروعها ممتدة باستقامة لأعلى ويتـخللها دوائر حمراء اللون كأنها نوع من الفاكـهة . ويقف على ساقهـا طيور مختلفـة الأنواع . . كما تحلق فوق أسـوار العرش طيور أخرى بينها طاووس بذيله الطويل الجميل وغرابان واقفان على قبة العرش ، وعصفور صغير أعلى قمة القبة ، وطائران آخران على سور العرش جهة اليسار .

بالإضافـة إلى طيور أخرى تحلق حول العـرش ، وأكثر من نوع من الطيـور فى الجانب الأيسر للوحة بعضها خيالى بذيل طويل فى مـؤخرتها وكذلك أجنحة ضخمة لا تتناسب مع حجم الطائر ويقف عليها الطيور الصغيرة مثل العصافير وصفوف من العصافير الصغيرة التى تبدو كالنجوم فى السماء .

أيضًا فى مقدمة اللوحة أمام العرش طائران يشبهان الببغاء يتطلعان للعرش والملك واقفان

بثبات . وبين أحدهما والأشخاص فى مقدمة الصورة برك كلب على يديه وقدميه جالسًا فى سكون بلا حراك . بالطبع الرسم خيـالى وركز الفنان على أنواع مختلفة من الطيـور بعضها واقعى بألوانه وحركاته والبعض الآخر خيـالى . اللوحة تنسب للفنان ميرزا غلام ، وتنتمى للتصاوير الرمزية لإظهار الاهتمام فى هذه الفترة برسوم الحيوانات والطيور وبنسبها التشريحية مع التنوع فى أشكالها وألوانها بما يدل على وعى الفنان وإدراكه بالتصوير الواقعى .

لوحة (٧١)

الموضـــــوع : عربة تجرها ثيران .

التـــــاريخ : مغولى هندى ١٦٠٤م.

الـعـــــمـل : أبو الحسن (توقيعه على اللوح الخشبى الأمامى للعربة) .

المـــــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٣ × ٣٠ سم .

مكان الحـفظ : مجموعة خاصة .

المـــراجـــع : Anjan Chakraverty : Op. Cit., pl. p. 35 .

S. P. Varma : Op. Cit., (see Abul Hcssan c.v.). p. 49, pl. 4 .

الـنشـــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

هذه اللوحة ذات الطابع الفارسى الخـالص موضوعًا وتصويرًا نسبت لعـصر الإمبراطور جهانجـير حينما كان أمـيرًا فى الله أباد . فهل هى نسخة منقـولة عن أصل صفوى ؟ أم أن الفنان أبا الحســن منفذ العمل قـام بعمل صـورة للأمير سليم على الطـراز الفارسى ؟ وهل الأمير المرسوم على العربة يقوم بجولة هو نفسه الأمير سليم ؟

كل هذه الاستفسارات لابد أن يكون لها ما يفسرها . خاصة أنها تحمل توقيع الفنان أبى الحسن فى النقش الموجود على اللوح الخشبى الأمامى للعربة ويقرأ « عمل أبى الحسن نافض الغبار عنْ قبر (الإمـام) رضا » . . وتكرر نفس النقش على لوحة أخرى[١] نفذت فى نفس الفترة . . على أية حال التصويرتان تؤكدان أن أبـا الحسن بن أقارضا عمل لدى الأمير سليم فى الله أباد ، وفى أول حياته الفنية اتبعت تصـاويره الطرز الفارسية التى ورثها عن أبيه . . وهذه اللوحة إحداها ونرى فيها الأميـر سليم ؟ جالسًا فى صندوق العربة الفخم يقوم بجولة فى صحراء . ملئت جوانب وداخل العـربة وقوائمها بالزخارف النباتيـة والهندسية المتداخلة ويبدو لى أنها مطعمة بالذهب . ويعلو رأسه مظلة مستطيلة الشكل يحملها أربع قوائم رفيعة مسك إحداها الأمير بيده ، ويعلو المظلة قبة تنتهى بسن رفيع من أعلى ، على القبة زخارف أرابيسك متداخلة مع بعضها البعض .

---

(١) انظر اللوحة فى :

Amina Okada: Op. Cit., pl. 212 .

يجر العربة ثوران مثبت فى رقبتيهما عمود خشبى مستعرض متصل بعمود خشبى رأسى يمتد من جسم العربة السفلى بحبال متـينة . هذه الأعمدة مزخرفة ومذهبة ، والثوران زينت أعناقهما بطوق ذهبى يحـمل ما يشبه الأجراس المستديرة وأيضًا القـرون والأقدام بها حلقات للزينة .

يقود العـربة سائس يجلس فى مقدمـتها أمام الأمـير على ركبتـيه يشد (يجـذب) حبلاً مربوطًا فى عنق البقر ، بـينما يرفع يده اليمنى الماسكة عصا رفيع لأعلى ليـحمس به الثيران على الجرى بسرعة.

ملأ الفنان خلفيـة ومقدمة الصورة بحزم من الشجـيرات النباتية الصغيـرة على مسافات متباعدة اتخذت نفس لون الأرضية . وداخل الإطار فى الجهة العلوية الوسطى إطار آخر من الكتابة تحمل شهادة أن لا إله إلا الله فى آخر العبارة .

خلاصة القول الـصورة بتكويناتها وأشخاصهـا وحيواناتها ونباتاتها حـتى الكتابة شديدة التأثر بالأساليب الصـفوية مما يدل على محافظة الفنان أبى الحسن على أسلوب أبـيه أقارضا فى بداية حياته الفنية .

لوحة (٧٢)

الموضـــوع : سناجب على شجرة الازادرخت (نوع من الشجر الصينى جميل الورد) .

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦١٠م.

العـــمـل : توقيع نادر الزمان (أبو الحسن) ونادر العصر (منصور) .

المـــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢٢,٥ × ٣٦,٢ سم .

مكان الحفظ : مكتبة المكتب الهندى والسجلات ، لندن ألبوم يوهانز من الجزء الأول صفحة ٣٠ .

المـراجـع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 214 .

S. P. Varma : Op. Cit., . pl. XVI .

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

كـان تصوير السنجـاب من الموضـوعات المحببـة لدى الأباطرة المغـول الذين انبهـروا بالحيوانات الغريبة التى رأوها فى الهند ربما لأول مرة لذا أمروا مـصوريهم برسمها خاصة أن حركاتهم الرشيقة وتسلقهم الأشجار واختبائهم فيها كل ذلك كان يضفى على اللوحة حيوية ونشاط دائبين .

نرى فى اللوحة شـجرة ضـخمة مـتفرعـة الأغصان التى تحـمل بدورها أوراقًا صـفراء وحمراء يتخللها أوراق سوداء أوضحت الأوراق الصـفراء والحمراء التى رسمت على أرضية مائلة للبرتقـالى لذلك كان لابد أن تأخذ بعضها أو خـلفيتها لونًا غامـقًا . يتسلق السناجب الشجـرة ربما هربًا من الشاب الذى يحاول تسلق الشـجرة ورائها ، بينمـا السناجب الأخرى بعضها واقفا مستكينا والبعض الآخر يـتسلق الشجرة صعودًا ونزولاً ، وآخرون يتشقلبون أو يتـمرجـحون على الأغـصان . وضـمت اللوحة عـصـافيـر بجوار السناجب على الفـروع والأغصان أو محلقة حولها ، لكنها رسمت بطريقة زخرفية حيث رسم الفنان كل عصفورين بجوار بعضهما البعض وكأنهما يتحدثان أو يؤديان معزوفة موسيقية وليس لهما أى علاقة بما يحدث حولهما . . أيضًا فى مقدمة اللوحـة إلى اليمين قليلاً رسمت تلال وتجمعات صخور عالية ومنخفضـة تحصر بداخلها منخفض كثرت به الحـشائش والأوراق الخضراء تجرى وتمرح

فيه ظباء وكأن هذا الرجل أو الصبى الذى يتسلق الشجرة خلف السنجاب هو راعيها وانشغل عنها بالسنجاب وتركها ترعى بمفردها .

اللوحة عـمل مشترك كـما هو موضح من النقش الموجـود فى خلفية الصفـحة بين أبى الحسن (نادر الزمـان) ومنصور (نادر العصـر) . يرى بعض الباحثين أن الصـبى المرسوم فى اللوحة ذات هيئة أجنبـية أوروبية ولذلك يعتقدون أن اللوحة كلـها منسوخة عن أصل لفنان أوروبى .

على أية حال الرسم التوضيحى هنا يؤكد عـلى اهتمام الأباطرة بالحيوانات والطيور التى رأوها فى المناطق المفـتوحة لأول مرة أمـرين مصوريهم بـعمل توضيح لهم فى ألبـومات أو كتالوجات خاصة اهتموا بتجميعها لتكون أحداثًا تاريخية طبيعية موثقة بالصور .

لوحة (٧٣)

الموضـــوع : بطتان أو وزتان .

التـــاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٢٠م أو بعد .

العـــمل : النقش [هذان الطائران من عمل منصور] .

المـــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

المقـاسـات : ٣٣,٢ × ٢٠,٥ سم (الصفحة) ١٤,٤ × ٩,٤ سم (الصورة) المساحة ٣٠٧ .

الحـــفـظ : مجموعة خاصة

النشـــر : تنشر لأول مرة .

مثلت اللوحة منظرًا طبيعيًا جـدًا وواقعى التنفيذ حيث رسـم الفنان منظر بطتين بريتين (أو بط بكينى فى تلك الفتـرة) إحداهما وهى الأمامـية تشرب الماء بمنقارها فـى بحيرة أو بركة رسمت فى مقدمة اللوحة . الأخرى وقفت تنظر للأفق البعيد والخضرة التى أمامها .

الصورة خالية من أى تكوينات يمكن ذكرها لكن أهم ما تتميز به هو رسم البطتين الرائع والفائق الجودة حيث اتبع الفنان جـميع قواعد التشريح والمنظور التى كان مدركـًا لها بالتأكيد بدون أى دراسة للتاريخ الطبيـعى ، ولكن مطالبة الإمبراطور - جهانجـير - بالإجادة والدقة فى التفاصيل أدت إلى أن تخرج الصورة بهـذه الروعة . النقش الموجود أعلى الصورة وقبل الإطار العلوى الأول قرأت « هذان الطائران من عـمل منصور » . . وربما يكون النقش بقلم جهانجير شخصيًا ، أهم ما يلفت النظر فى هذا النقش أنه كتب باللون الأحمر وبخط واضح جدًا ومقروء وهذا بخلاف ما هو معتـاد حيث كان الإمبراطور يوقع على مثل هذه اللوحات بالقلم الأسود وليس الأحمر إذن هو توقيع فريد من نوعه .

الإطار الخارجى العريض هو فى حد ذاته لوحة أخرى مثلت إبداع وتفوق الفنان منصور فى الرسوم التى لها علاقة بالتاريخ الطبيعى . رسم منصور على الإطارين الجانبيين والسفلى أفرع وشجـيرات صغيـرة لنبات له أزهار يطلق عليها (فـم الكلب أو حنك السبع) وباللونين الأبيض والبمبى بالتناوب ، تحصر الأزهار بينهما أوراق خضراء .

أما الإطار العريض أو الخارجى العلوى فـقد رسمت فيه فرع رفيع لشـجرة الجوز مائلاً يحمل على جانبيه أوراق شجر خضراء مـختلفة الأحجام ينبثق منها زهور الجوز . الإطاران الداخليان أيضًا زخرفا بأشكال نباتية دقيقة متواصلة ترتبط ببعضها البعض .

لوحة (٧٤)

الموضـــــوع : طاووس وأنثاه .

التـــــاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٢٠م.

العــــمـل : تنسب لمنصور

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ١٠,٨ × ١٩,١ سم .

مكان الحفظ : مجموعة روشيلد الخاصة .

النشـــــر : لم تنشر من قبل .

الطاووس من الطيور المفضل رسمها نظراً لجمالهـا وخيلائها وجمال ذيلها المتعدد الألوان والزخارف بقدرة الله تعالى وبديع خلقه الربانى .

لذلك تمثل الصورة طاووسًا وأنثاه فى منظر طبيعى جميل ليس به من التكوينات سوى التلال والشجيرات على أرضيـة ذات لون واحد وهو البيج أو الصحراوى وأعلى أسراب من الطيور تطير فى اتجاه واحد وفى مجموعات منتظمة .

الطاووس الأمامى وهى الأنثى تقف بجسمها كله ملتفت إلى الأمام ، بينما لفت رأسها وعنقها تتطلع إلى زوجها الواقف إلى الخلف منها .

الطاووس الذكر يبدو متجها بجسمه ورأسه نحو الجهة اليمنى ويبدو أنه صاد دودة بمنقاره ذهب ليـأكلها بمفـرده فى مكان بعـيد . . وتمثلت روعـة وإتقان الرسـم فـى ذيـله الممـدود لأعلى مزخـرفًا بدوائر داخلها دوائر اتـخذت اللون الأخضـر وحددت بالأبيض يظهرانهـما دائرتـان داخـل بعـضـهـمـا البـعض باقـى أرضـيـة الريـش باللون الأسود المـائل للبنى وبه تهشـيرات بالطلاء الذهبى . جـسمه مطلى بأكـثر من لون الأول بيج فـاتح وبه خطوط مثل قشور السمك المنتظمة باقى الجسم باللون الأسـود يتوسطه فرشاة باللون الطوبى . أما العنق متـخذاً اللون الأزرق السـماوى الغامق والـرأس أسود مع تحديد العين من الخـارج بالأبيض وكذلك حول المنقار . أعلى الرأس عرف الطاووس الرقيق الذى يشبه المروحة الأرجل طويلة بالطبع وتنتهى بأربعة أصابع وأظافرها .

فى مقدمة اللوحة نباتات عشبية لها أوراق خضراء ترتفع لأعلى عن مستوى الأرض . أما فى الجهة اليمنى ترتفع الأغصان وتتكثف الأوراق وتنتهى بأزهار رقيقة اتخذت اللون البمبى الفاتح . الأرض ترتفع وتنخفض إلى أن يزيد ارتفاعها مكونة تلال تزيد ارتفاعها كلما اتجهت للخلف ونرى أعلاها شجرة كثيفة الأغصان والخضرة على ثلاثة مستويات تقل كثافتها كلما ارتفعت . تتقدمها شجرة أخرى تحمل سنابل ذهبية اللون مثل سنابل القمح . وأخرى مثلها لا يفصلهما سوى ذيل الطاووس الغزير . الجانب الأيسر الأوسط أيضًا نرى فيه تلاً أو رابية مرتفعة نسبيًا أعلاها أيضًا شجرة كثيفة الاخضرار .

أسراب الحمام تطير باتجاه اليمين أو الشرق فى مجموعات منتظمة وبرتابة شديدة نرى خلفها جزءًا صغيرًا من السماء الصافية اللوحة منسوبة لمنصور طبقًا للعمل المتميز الرائع الذى لا يمكن أن ينفذ إلا بيد الأستاذ منصور نادر العصر .

لوحة (٧٥)

الموضــــوع : حمامتان أمام برج حمام .

التـــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٧٠ م .

الـعــــمـل : منسوبة لمنصور .

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

المقـاسـات : ١٨,٧ × ١١,٦ سم (الصورة) ، المساحة ١٨٣ .

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

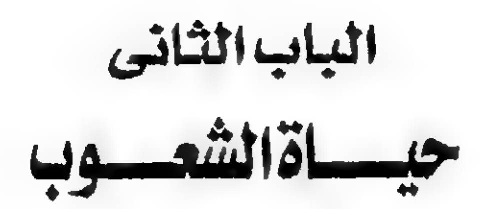
المــراجــع : S. R. Canly: Op. Cit., pl. 114

تمثل اللوحة حمامتين أمام برج حمـام مقبب الشكل الأرضية واضحة بدون أى زخارف واتخذت اللون الأبيض المائل قليلاً للرمادى بدون أى تهشيرات أو ظلال ، سوى الظل الذى يعلو البرج واتخـذت لونًا ذهبيًا ربما أراد الفنان الإشارة إلـى اللون الذهبى للشمس . الرسم يبدو أنه نفذ ليوضع فى ألبوم حيث الرومانسية الـواضحة للحمامتين وكأنهما فى منظر حب . ونسب العمل لمنصور لأنه يحمل نفس خصائصه التى تكررت فى اللوحات السابقة : أولاً الوضع المتقـاطع للرسم المنظورى فدائمًا يـرسم الذكور والأنثى ويميزها عن بعض من جـهة البطن والمؤخرة اللذان يـبدوان فى الأنثى بهمـا بعض التضخم للتـأكيد على درايتـه بالتاريخ الطبيعى والنسب التشريحية للعناصـر الآدمية والحيوانية . من ثم كانت الأنثى هى تلك التى وضعت وجههـا فى الأرض استحياء وخجلاً من الذكر الـواقف أمامها متجهًا بجسمه نحو الأمام بينما يتجه برأسه للخلف متطلعًا إلى رفيقته فى إعجاب . استعمل الفنان لونين فقط مـتكررين للذكر والأنثى وهمـا الأبيض والأسـود ، الأبيض للرأس وحتى المنقـار ، والعين عبارة عن دائرة سوداء صغيرة ، الحاجبان باللون الأسود وتنتهى أطرافها أو الربع الأخير منها باللون الأبيض ، أمـا الرجلين فلونهمـا باللون الأحـمر أو البنى الطوبى . بالنسـبة للـبرج فاتخذت أرضيتـه اللون الذهبى تخللها شرائط عرضية زخرفيـة بالقلم الرفيع . بعد الشريط الأول خطان رفيعان ثم ثلاث دوائر مسننة من حرفيهـا يعلوها خطوط رفيعة ثم أشكال رفيعة بالقلم . . وأيضًا أعلى البرج الذى اتخذ شكل القبة زخارف بالقلم الرفيع .

يحـيط بهـذا الشكل إطار محـدد بقلم رفـيع ومـلأ باللون الذهبى . الإطار الخـارجى العريض ملأه الفنان برسوم حمام أو يمام بطول وعرض الإطار ، فرادى أو اثنان متواجهان أو

متدابران . ما عدا الطائر المرسوم فى منتصف الجانبين الأيمن والأيسر فيبدو أنه ديك له عرف ضخم مفرود مثل المروحة ويكاد يلامس ظهر الديك .

لوحة بهذا الإبداع فى تصوير الحمام سواء كـعنصر أساسى داخل الإطار (الحمامتان) أو الموزعين على الإطار الخـارجى لا يمكن أن تكون إلا من عمل الأستـاذ منصور نادر العـصر وبالتأكـيد عملت لتـضم لألبوم الحيـوانات والطيور النادرة التى أعجب بهـا الأباطرة وأمروا مصوريهم بتنفيذها بكل هذا الإتقان والتفوق .



الفصل الأول : تصاوير مجالس العامة

الفصل الثانـى : تصاوير النساك والدراويش

الفصل الثالـث : تصاوير العُمال وأهل الحرف

الفصل الرابـع : تصاوير مساكن العامة والأكواخ

الفصل الخامس : تصاوير تسليات العامة

الباب الثانى

حيــــاة الشعــوب

رأينا التنوع الهائل فى مـوضوعات التصـوير التى تنتمى للمدرسة المغـولية الهندية التى ازدهرت فى عصر الأباطرة المغول خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . التى قام بتنفيذها عدد هائل من المصورين وقعوا على بـعض تصاويرهم بينما نسبة كبيرة من تلك التصاوير التى شملتها المخطوطات المصورة ، الألبومات ، الكتالوجات التي ضمتها المتاحف والمكتبات والمعارض والمجـموعات الخاصة لم تكن موقعـة . . ولكن مع الدراسة والفحص الدقيق أمكن نـسبتـها لمصورين قـاموا بتنفـيذها بنفس الأسلوب الذى نفـذوا به تصاويرهم الموقعة .

ولـم تكن تصاوير حياة الشعوب بعـيدة عن هذا التصنيف أو الرعاية والاهتمام من أجل إظهارها مثلها فى ذلك مثل تصاوير حيـاة الأباطرة ، الأمراء ، النبلاء وكبار رجال البلاط . مع مراعاة أن كل نوع من التصوير له خصائصه ومميزاته بما يتناسب مع الأشخاص المصورين فى تلك اللوحات .

ولـم يستطع المصورون إظهـار حياة الشعوب فى تصاويرهم المبكرة . لأن المتـتبع لتاريخ التصـوير المغولى الهندى سيـجد أن البداية الفـعلية والعملية لـهذه المدرسة كانت فى عـهد الإمبـراطور أكبر (١٥٥٦-١٦٠٥) ، وبموضوعـات تمجد عصـره التاريخى كمـؤسس فعلى للإمبراطورية المغوليـة فى الهند . وكانت البداية أن أمر فنانيه بعمـل بورتريهاته ولأبيه وجده كذلك لـنبلائه . . ومن ثم تكون ألبـوم ضخم ضم هذه اللوحـات بعضـها فـردى والآخر جمـاعى . هذا بالإضافة إلى المخطوطات المصـورة التاريخية الـتى تمجد فتوحـاته ، وتؤكد شرعية انتقال الحكم فى أسـرته المغولية ، وكذلك تصور الحياة الطبيعيـة : النباتية والحيوانية فى المناطق الجـديدة المفـتـوحة والتـى ربما رآها لأول مرة ، ولغـرابة هذه المخلـوقات أمـر بتصويرها، بل وجدناها فى التصوير المبكر لبابر نامة طبقًا للتقارير التى كتبها الإمبراطور عن الحياة النباتية والحيوانية التى وجدها فى المناطق التى آلت إليه من حروبه وفتوحاته[1] .

(١) S. R. Canly Op. Cit. P. 104 .

وطبيعى أن يتمحور التصوير فى عهد أكبر حول الفتوحات التى انشغل بها طوال فترة حكمه .. لكن الأمر اختلف فى عهد خليفته جهانجير الذى تنوعت فى عصره موضوعات التصوير ، ولم يكتف بعمل البورتريهات الشخصية له وللأمراء والأميرات ونبلائه ورجال بلاطه ، بل امتدت الموضوعات لتشمل حياة الناس العاديين أمثال الزهاد ، النساك ، الفنانين، والحرفيين ، البنائين ، المجلدين ، المذهبين ، الفلاحين والعُمال[1] .

ومن ثم مثلت تصاوير عصر الإمبراطور جهانجير الواقعية الشديدة فى التصوير والتنوع الهائل فى الموضوعات .. وعلى العكس من ذلك نقلنا عصر الإمبراطور شاه جيهان إلى الأبهة والفخامة الملكية المتمثلة فى صور البورتريهات التى ضمتها الألبومات الملكية حيثُ الأزياء الراقية ، الأعمدة الضخمة الزخرفة ، والأسلحة والدروع الفاخرة ، وأخيراً الاستخدام الغزير للذهب والتطعيم والأحجار الكريمة وأدق نموذج لذلك عرش الطاووس الذى توج عليه إمبراطوراً ، والمبنى التذكارى الفخم «تاج محل» الذى دُفنت فيه زوجته[2] .

إذا ما انتقلنا للتجول فى ألبوم داراشيكو لوجدنا قمة التقشف والزهد الذى مثلته تصاويره وتصاوير رجال الدين المسلمين والهنود على حد سواء ، هذا النوع من التصوير عكس أفكاره الدينية المُتزمتة والتى اقتضت الابتعاد عن الأبهة والفخامة الملكية والتركيز على هذا النوع من التصوير بالإضافة إلى تصاوير الطيور والحيوانات والحياة النباتية . وأيضًا اهتمامه بفن تجويد الخط الذى مارسه هو شخصيًا .

هذا الانحدار فى فن التصوير المغولى الهندى لم يكن مسئولاً عنه مسئولية مُباشرة داراشيكو ، ولكن الذى عمقه وأسرع فى خطواته هو الإمبراطور أورانجزيب (١٦٥٩-١٧٠٧) الذى عُرف عنه شدة التعصُب الدينى ، ودعوته إلى حُرمة التصوير الشخصى مكتفيًا بنسخ المصاحف وتجليدها تجليدًا فاخرًا .

وأدت هذه السياسة إلى هروب مُصورى المراسم الملكية إلى الأقاليم مُحاولين إحياء مدرسة التصوير المغولى الهندى فيها . فتكونت المدارس المحلية فى أفادا ، لكناو ، الله أباد، لاهور ، دلهى ، وأيضًا فى مناطق وسط الهند ، مُتأثرة بمدرسة التصوير المغولية الهندية .

وبعد هذا العرض السريع الذى تتبعنا فيه الاتجاه إلى عمل تصاوير تمثل حياة الشعوب ،

---

(١) S. P. Verma. Op. Cit. P. 5 .

(٢) Anjan Chakraverty. Op. Cit. P. 39-40 .

والذى بدأ فى عصر جهانجير بصورته العملية والفعلية . لكن فى اعتقادى أن هذا الاتجاه بدأ مع بداية عمل الفنانين صور شخصية لهم ولزملائهم . . أول صورة شخصية لفنان وصلتنا هى بورتريه مير مصور (١٥٧٥) من عمل ابنه مير سيد على[١] وبالطبع كانت بأمر من الإمبراطور (ربما همايون أو أكبر) ، ويبدو أن هذه البداية تجريب للاتجاه إلى عمل بورتريهات للأباطرة ، ومع الدقة فى التنفيذ والإجادة أصبح الفنانون مطمأنين بعمل صور شخصية للأباطرة والأمراء والنبلاء فردية أو جماعية . . وبالتدريج وجدنا تصاوير الفنانين أثناء قيامهم بالعمل فى المرسم ومعهم الكتاب والمزوقين وربما المجلدين والمذهبين[٢] .

ثم رأينا الإمبراطور فى تصاوير يعرض عليه الفنانون ما أنجزوه من عمل[٣] ، أيضًا الفنانين الذين نفذوا أعمالاً ثم قاموا برسم أنفسهم ضمن هذا العمل[٤] .

وكانت هذه هى الوسيلة التى جرأت الفنانين كعامة من الناس أو حتى موظفين فى المراسم الملكية على تصوير حياتهم الخاصة ضمن صور الأباطرة ثم فيما بعد حياة الناس الآخرين من حولهم سواء كان هذا تصرف شخصى أو بأمر من الأباطرة أنفسهم . . وعلى الأرجح كان مطلبًا ضروريًا من الإمبراطور شخصيًا بما أنها تصاوير ستضم إلى ألبومه ، وتعكس الحياة الاجتماعية فى عهده متوغلاً فى ذلك داخل مجتمعه العام . . وثابت بالدليل القاطع أن الإمبراطور جهانجير هو الذى دعم هذه الخطوة الجريئة فرأينا فى تصاويره الواقعية الشديدة والتواضع لدرجة تشجيعه مصوريه على تصوير أنفسهم فى اللوحات التى قاموا بتنفيذها . كما ذكرنا من قبل - كما وجدنا الإمبراطور يطل من نافذة الجاروكة على شعبه محاولاً معرفة أخبارهم وقضاياهم مشاركًا إياهم فيها[٥] .

رغم الظاهر وخشيتى من أن لا أستطيع العثور على تصاوير تمثل موضوع حياة الشعوب غير تلك التى صور المصورون أنفسهم فيها ، توغلت فى الموضوع أكثر محاولة اكتشاف أو العثور على تصاوير تخدم الموضوع وتفتح الطريق لدراسات حول حياة العامة التى لم يتطرق

---

(١) انظر . S. P. Verma : Op. Cit., "See Under Mir Sayed Ali C. V.) Min 1, Pl. XI. II.

(٢) Amina Okada : Op. Cit., PLS. 2, 3, 4 , 6, 68-69-155 .

(٣) Ibid : PLS. 5, 7, 11 .

(٤) انظر الكتالوج : لوحات ٥ ، ١٧ ، ١٨ .

S. P. Verma : Op. Cit., P. 28-29 .

(٥) انظر الكتالوج : لوحة (١٦) .

إليها أحد من قبل . . وبالفعل مع البحث والتدقيق أمكن العثور على تصاوير تخدم البحث فى هذا الموضوع الشيق . . وبناءً على ذلك قمت بتقسيم الباب إلى خمسة فصول كل فصل اشتمل على موضوع قائم بذاته مع مجموعة من التصاوير التى تفسره وتوضحه بالصور .

ففى الفصل الأول المعنون بـ «تصاوير مجالس العامة» التى مثلها الحكماء والأولياء أو الموالى الذين مثلوا الاتجاه الفكرى والحياة الفلسفية فى تلك الفترة . . كما كانت مثل هذه الجلسات مجالاً واسعًا للفنان لإظهار الطبيعة الجميلة المحيطة بهؤلاء الرجال الذين لم تكن جلساتهم أبدًا داخل الجدران وإنما كما سنشاهد فى اللوحات التى شملها الفصل كلها تصوير خارجى وسط جمال الطبيعة .

أما الفصل الثانى فشمل «تصاوير النساك والدراويش» فى كهوفهم فى جوف التلال أو الجبال ، أو فى أكواخهم البسيطة المبنية من الخشب أو القش وأحيانًا فى خيام منصوبة وسط الصحراء ومعهم رفاق العزلة (كتاب ، كلب ، طائر) . . فى بعض من التصاوير يقوم أحد الأباطرة بزيارتهم للاستشارة أو لمساعدتهم فى مواجهة الحياة التى فرضوها على أنفسهم بخيارهم . ومن ضمن هذه التصاوير لوحة تمثل زيارة سيدة لدرويش فى عزلته ربما للاستشارة مصطحبة معها خادماتها .

أما بالنسبة لتصاوير العمال وأهل الحرف فقد ضم الكتالوج مجموعة لا بأس بها من تصاوير البنائين ، الفلاحين ، المصورين فى المرسم الملكى وهم يزاولون أعمالهم بهمة ونشاط . فعكست بحق النشاط اليومى الذى كان يقوم به عامة الناس متمتعين برعاية وإشراف الأباطرة الذين كانوا يقومون بزيارة مواقع العمل هذه للوقوف على آخر ما تم من أعمال . ومن هنا كان عنوان الفصل الثالث «تصاوير العمال وأهل الحرف» .

بالتأكيد اختلفت مساكن هؤلاء العامة عن مساكن الطبقات العليا ، وبالطبع من الصعب أن تقارن قصورهم كرجال بلاط وكبار موظفين بتلك التى كان يسكنها العامة من الناس أو حتى النساك والزهاد . . بالطبع هناك فرق شاسع بينهما فكان لابد أن نغوص فيه ونكتشفه ليس لبيان الفارق وإنما للوقوف على طبيعة حياتهم العامة وظروف معيشتهم سواء كانت صعبة أو سهلة للاستفادة منها فى الدراسة ولفتح الطريق لدراسات أوسع وأشمل . . وكان هذا موضوع الفصل الرابع المعنون بـ «تصاوير مساكن العامة والأكواخ» .

والفصل الأخير «تصاوير تسليات العامة من الناس» لا شك أنه ثرى وغنى بالتصاوير .

لأن هـؤلاء الفئـة مـــن الناس هـم الذين كانوا يبهـجون ويمتعون عـلية القوم بموسيـقاهم وحركاتـهم الراقصة وأغانيـهم المرحة فى المناسبات السـعيدة . . فكانوا قـاسمًا مشتـركًا فى تصاوير الاحـتفالات الرسمـية والأعيـاد والمناسبات الخاصـة مثل مولد الأمـراء والعودة من الفتوحات والانتـصارات ، أو مجالسة الأحباء ، أو حتى جلسـات التسلية والشراب ، وفى المواكب .

فإن كانت هذه وظيـفتهم فلابد أن يتمـتعوا هم أنفسهم بما يقـدمونه للآخرين . . لذلك كانت لهم جلسات للطرب والمرح والاحتفال بعيدًا عن أعين علية القوم .

على أية حال كانت الدراسة شـيقة وممتعة حاولت فيها أن أنقلهـا بنفس صورتها المبسطة الخالية من أى تعقيـدات أو تركيبات وفى رأيي هذه التفاصيل كانت تسـبب عائقًا فى التدقيق والبحث . . فكلما كان الموضـوع بسيطًا وغير مزدحم بالتفاصيل وخـالى من المبالغة ، كلما أدى الغرض منه وهـو الغوص فى التفـاصيل ، ورأيتـها بصورة أوضح مما يسـهل شرحـها وتوصيلها كمعلومة إلى الباحثين والمهتمين بدراسة فن التصوير بصفة عامة .

الفصل الأول

تصاوير مجالس العامة

الفصل الأول

تصاوير مجالس العامة

سبق أن رأينا تصاوير مجالس البلاط التى فيها الأباطرة مع أجدادهم وآبائهم، مع السيدات، كبار رجال البلاط النبلاء، المبعوثين الإرساليات الأجنبية .. وكانت هذه التصاوير ذات تركيبات وتفصيلات معينة تتفق والجلسة التى يعقدها الإمبراطور. لكن أهم ما كان يميز هذه التصاوير الفخامة والأبهة الملكية ، والثراء اللافت للنظر فى الملابس، الحلى، الأثاث ، الآلات والأسلحة الحربية، أدوات الشراب والطعام ، السجاد والأرضيات ، الرسوم الجدارية والأسقف ، الأعمدة والمظلات .. وغير ذلك كثير من مكونات تلك اللوحات ..

وعلى النقيض تماما وجدنا مجالس العامة التى ميزتها البساطة الشديدة أوالتقشف ، الجلوس خارج حجرات البيت فى الحدائق العامة التى تقع على الطرقات والشوارع .. الملابس غير متكلفة وخالية حتى من الزخارف البسيطة .. البسط الجالسين عليها أيضا لا تحمل أى زخارف ، وعبارة عن أرضية ولون آخر أستخدم لعمل تحديد الإطارات حول السجادة أو مجرد أشكال خطية أو دائرية أو نقط بالوسط .. الأبواب والمظلات خشبية ولا تحمل أى زخارف . كما كان القاسم المشترك أو المتكرر فى هذه التصاوير الكتاب والسبحة ، هما عنصران حرص الفنان على تصويرهما (انظر لوحات ٦٧ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) كما كان الرجال المرسومين لابد أن تكون لهم لحى طويلة تنم عن كبر السن والوقار كرجال مشورة وحكمة . أيضا كان بعض الرجال يعلقون على جانبهم حقائب من القماش (مخال) يبدو أنهم كانوا يحفظون بها أوراقهم وأغراضهم الشخصية (انظر لوحات ٧٦ ، ٧٨) ، كذلك رأينا أغطية الرأس البسيطة ، عبارة عن قطعة قماش طويلة حول الرأس أكثر من مرة وخالية أيضا من الزخارف ، ملابسهم عبارة عن جلباب خال من النقوش والزخارف ، وأحيانا يلبس فوقه عباءة وخاصة كبار السن من الحكماء (انظر لوحات ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) . جلستهم كانت دائرية أو نصف دائرية متقابلين أو متواجهين وكل اثنين يتحدثان سويا وبإنصات شديد بلا حراك ، وفى هدوء ينم عن الحكمة والوقار الشديدين . القعدة كانت على ركبهم أو ركبة ونصف .. الأيدى هى الأطراف الوحيدة المتحركة فى الصورة برشاقة وخفة تشير إلى أن المتحدث والمتلقى فى وضع انهماك شديد فى الحديث (انظر لوحات ٧٦،

٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) . كما رأيناهم فى تصاوير مجالس العامة يصورون جالسين فى مقدمة الصورة الشخص أو الشخصان الرئيسيان فى المواجهة ، ويلتف باقى الجالسين فى شكل نصف دائرى وفى وضع المواجهة أو المقابلة ، ولذلك كانت رسوم الوجوه فى الوضع الثلاثى الأرباع أو البورفيل مع اللحية الطويلة المتصلة بالسوالف والذقن والشنب (انظر الكتالوج لوحات ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) .

أما بالنسبة لمؤخرة الصورة فى مجالس العامة فتكرر فيها منظر الطريق الذى يفصل بين الحديقة الجالسين فيها وبين المنظر الطبيعى البسيط الخالى من العمائر الفخمة أو أى مظاهر لتلال ومرتفعات تحصر بينها أشجار . . وإنما بيوت متوسطة الارتفاع ليست لها أسوار ضخمة أو منافذ أو أسطح مزخرفة وأمامها بعض الأشجار الكثيفة، ولكن ليست بطريقة زخرفية (انظر لوحات ٧٧ ، ٧٨) السماء اتخذت اللون الواحد مع بعض خطوط بالفرشاة الفاتحة فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى يظهر غروب الشمس أو الربع الأخير من الشمس يتقدمه ظلال بالفرشاة الذهبية اللون (انظر لوحات ٧٦ ، ٧٨) . . وهذا تمثيل واقعى وطبيعى من المصور الذى غالبا ما نفذ هذه التصويرة فى المساء أو بداية دخول الليل حيث يغلب عليها العتمة إلى حد ما (انظر لوحات : ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩) .

أما الإطار فى تصاوير مجالس العامة فهو أيضا بسيط وزخارفه عنصر نباتى متكرر ولا يستخدم فيه غير لون واحد للأرضية وآخر للزخرفة (لوحة ٧٦) . وفى أحيان أخرى كان يصور الفنان على إطاره صور آدمية شخصية لحكماء وفلاسفة ، ورأينا بعضهم جالسًا أمامهم وفى أيديهم كتب يتناقشون فيها (انظر الإطار العلوى والسفلى فى لوحة : ٧٨) ، أما الإطار الجانبى فوزع فيها المصور صوراً شخصية لثلاثة فلاسفة واقفين (لوحة : ٧٨)[١] وبعض التصاوير الأخرى كانت خالية من الإطارات (انظر لوحات : ٧٧ ، ٧٩) .

أما مصورو هذه اللوحات فلا بد أن يكونوا من المتخصصين فى عمل الصور الشخصية ذات الملامح التى تنم عن الوقار والحكمة لأن هؤلاء الأولياء أو الفلاسفة أو الحكماء كانوا يمثلون حياة المغول الفلسفية والفكرية . .

وهذا لمسناه بالفعل فى عمل جفردهان فى لوحة (٧٦) وأيضا فى (لوحة : ٧٧) المنسوبة له طبقا لتخصصه فى عمل هذه التصاوير ، وكان يطالب دائما بالمزيد منها خاصة وأنه عمل

(١) S. P. Verma : Op. Cit., (See Under Bichter C. V.) P. 106, Min.7.

مبكرا فى عـهد أكبر وبمفـرده دون مشاركـة أحد . وبالتالى لابد أن تكون مـواهبه تبلورت وتطورت أكثر فى عصر جهانجير ، وامتدت لتشمل عصر شاه جيهان رغم تقدمه فى السن . وبما أنه عمل بورتريه شخصى وأخرى نفذها له المصور ذولت[١] فلا بد أن تميزه هذا فى عمل الصور الشخصيـة جعله يتخصص فى تصاوير الأباطرة الشخصيـة وبالتالى العامة من الناس مع إمكان تمييز خصائص كل نوع على حدة . انظر (لوحة : ٧٦) تحمل توقيع جفردهان فى منتصف الهامش السـفلى ، أما (لوحة : ٧٧) فقد نسـبت له طبقا لتخصـصه فى عمل هذا النوع من التصوير .

أما (لوحة : ٧٨) فقد نسبت لبشتر الذى أيضا تفوق فى عمل رسوم الفلاسفة والحكماء وأيضا الدراويـش ورجال الدين[٢] ، فى تلك الفـترة المتـأخرة حيـث الاتجاه إلى التـقشف والتعصب الدينى والابتعاد عن الزخرفة ومظاهر الفخامة والأبهة الزائدة . .

أما اللوحة الأخيرة فى هذه المجمـوعة (لوحة : ٧٩) وهى لستة حكماء فى تراس يطل على نهر ، ليس بها نقش كما أن المنظر الخلفى الطبيعى به مبالغة و خيالية ، لكن التصويرة تحمل بعـضًا من خصائص المصـور بشتر[٣] لذلك ربما كانت من أعمـاله أو من عمل مصور آخر أراد أن يقلد موضوعات التصوير المغـولى المتأخر الذى اتجه إلى تصاوير التقشف والزهد الذى مثله عصر داراشيكو وأورانجزيب كما ذكرنا من قبل .

واستخلصنا من هذه الدراسـة أن من مثل مجالس العامـة هم الموالى والأولياء والحكماء والفلاسـفة بحلقاتهم النقـاشية فى الحدائق العـامة المطلة على الطرقات ، أو فى التـراسات المطلة على الحدائق . . تميـزت مناقشاتهم بالهـدوء والسكينة ، وجلساتهم بالرقى والتحـضر وخلوها من الانفعالات والازدحام والصخب .

(١) S. P. Verma : Op. Cit., (See Under Govardhan C. V.) P. 160, PLS : XXX, XXX, IV.

(٢) S. P. Verma : Op. Cit., (See Under Bichter C. V.) Min : 7, 8, 21, 23.

(٣) حيث نسبها لبشتر طبقاً للأسلوب Ibid : Min. 38 ? (From : Arsdak (1), No. 75 .

لوحة (٧٦)

الموضـــوع : الشيخ حسين جامى وخادمه

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٢٠ - ١٦٢٥م.

العـــمل : توقيع جفردهان

المـــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ١٢,١ × ١٩,٥ سم

الحـــفظ : متحف جميت باريس رقم ٧١٧٣

المـــراجـــع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 234.

النشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر

تمثل اللوحة الشيخ حسين جامى جالسًا مع خادمه أمام داره حيث نرى خلفهما باب الدار المفتوح قليلاً وتقدمه ظلة خشبية يحملها عمودان بسيطان . مد بساط بسيط على العتبة المرتفعة قليلاً عن أرضية الشارع أو الطريق الذين يجلسون أمامه .

يرتدى الشيخ جلبابه الأبيض البسيط ويتمنطق بحزام أحمر عريض نسبيًا عند الوسط ، جالسًا على ركبتيه واضعًا يدًا فوق الأخرى ، وباليد اليمنى كتاب يضع إصبعه عند الصفحة التى توقفت قراءته عليها. وبجانب قدمه اليسرى المخلة التى يحفظ بها أوراقه وأغراضه الشخصية الأخرى .

جلس بجواره خادمه يقوم بتقشير بعض الفاكهة الموضوعة فى صحن بيضاوى فى حجره، بينما مسك بثمرة بين يديه ينظفها بالسكين . يرتدى عباءة بنية اللون فوق سرواله وقميصه الداخلى بينما وضع شالاً على كتفه الأيسر لونه بنى أغمق من العباءة . وبالمثل فوق رأسه عمامة تداخل فيها نفس اللونين البنى الفاتح والأغمق منه .

على البساط بين الرجلين صحنان بهما بعض من الحلوى . الأرضية غطت ببساطين رفيعين اتخذا اللون الأصفر فى الأرضية على حافة أحدهما العلوية والسفلية إطارات بها زخارف بسيطة باللون البنى . . البساط الآخر رسمت به إطارات أفقية على مسافات منتظمة وأيضًا زخارفه باللون البنى .

الخلفية والتى يبدو قصد بها الرسام جدار البيت اتخذت اللون الأخضر أعلاها لون

أزرق به تهشيرات بلون فاتح للدلالة على السماء وفى أقصى الجانب الأيسر العلوى ظهر جزء من قرص الشمس المستدير تخرج منه أشعة تداخلت مع تهشيرات السماء .

أعلى وأسفل اللوحة إطاران يتكون الواحد منها من ثلاثة مربعات بها زخارف نباتية متعددة الألوان تحصر بينها منطقتين بهما كتابات . . أما الإطارات الخارجية التى تحد اللوحة من جوانبها الأربعة فاتخذت أرضية اللون البرتقالى وزعت عليها وردات متصلة وتتمحور حول بعضها البعض باللون الأصفر . أسفل اللوحة وفى منتصف الإطار السفلى توقيع المصور «عمل كوردمن» الرسم بسيط لجلسة من الجلسات التى كان يعقدها عامة الناس خارج جدران البيت فى الهواء الطلق . . ولاحظنا بساطة التكوين وقلة التفصيلات والألوان المحدودة ولكن استخدمت بتناسق شديد يؤدى الغرض وهو إظهار حياة الشعوب فى تلك الفترة .

لوحة (٧٧)

الموضـــــوع : أربعة موالى

التـــــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٣٠م

العـــــمل : نسبت لجفردهان (لا يوجد نقش)

المـــــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ١٣ × ٢٠,٥ سم

الحـــــفظ : متحف مدينة لوس أنجلوس للفن (مجموع نسلى والسيى هيروانك) نيويورك m. l. 69.24.287 - M. 85.2.3

المـــراجــع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 222.

S. P. Verma : Op. Cit., Cree Govandhan (V.) p. 166, min. 57 ?

جلسة لأربعـة من الموالى يبدو لى فى حديقـة عامة تطل على طريق يفـصل بينها وبين المدينة أو مجـموعة البـيوت التى تظهر فى خـلفية اللوحـة فى الجانب الأيمن وخلفهـا تبدو أشجار كـثيفة . يجلـس الرجال الأربعة على لـوح خشـبى يرتفع قليلاً عن أرضية الحـديقة بمقدار درجة سلم على شكل نصف دائرى . أحدهم يضع كتابًا مـفتوحًا أمامه ويتحدث مع الشيخ الجالس أمامه يستمع إليه وبيده سبحـة . بجواره آخر يمسك بيده اليسرى كتابًا مفتوحًا وضعه عـلى الأرض لكنه مسنود بيده اليسـرى بينما يده اليمنى وضـعت تحت ذقنه . يوجه حديثه للرجل الآخـر الجالس فى مقدمة الصـورة فى الجهة اليسـرى الذى جلس رافعًا رجله اليمنى وساندًا عليـها يده . بينما ارتكز باقى جسمـه على يده اليسرى المسنودة بدورها على الأرض .

فى مقـدمة اللوحة وخارج نطاق المصطبـة الخشبيـة الجالسين عليها رسم الفنان أعـشابًا خضراء انبثقت عنها أغصان تحمل أزهارًا مختلفة الألوان .

أما الخلفـية فـبدت فيـها الطريق الذى يفـصل بين الحديقـة الجالس بها المـوالى الأربعة ومجموعة من البيوت العادية يبدو أنها منازلهم، نرى أمامها أشخاصًا كأنهم مجموعة أطفال يلعبون مع بعضهم البعض. أيضًا فى المنتصف نرى مجـموعة أشخاص آخرين بعضهم واقفًا وآخر جالسًا على الأرض. ثم فى أقصى اليمين مجموعة أخرى من الأشجار الكثيفة .

كلما ارتفعنا لأعلى فى اللوحة وجدنا اللون الأزرق هو الغـالب حيث ملأ الفنان خلفية اللوحة بـاللون الأزرق مع بعض تهشـيرات بالفرشـاة البيـضاء مما يدل على صـفاء السـماء وخلوها من الغيـوم . نسبت اللوحة للفنان جـفردهان[١] ، وهذه النسبـة عادلة وصحيـحة وذلك لتكرار رسمه للمـوالى الشيوخ[٢] ، أو بصفة عـامة التصاوير ذات الـصيغة الفلسـفية والتى تعكس بقاء الروح وحيـوية وعمق التفكير الذى بدا ظاهراً على شخصـياته والتى عبر عنها بأستاذية واضحة وتكنيك فنى عالى.

(١) Welch S. C. L : The Art of Mughal India, New York 1963, PL. 46 .

(٢) انظر تصاوير أخرى لجفردهان Amina Okada : Op. Cit., pls, 222-224, 236, 242, 243.

لوحة (٧٨)

الموضـــوع : جلسة مناقشة لستة حكماء فى تراس
التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٢٠-١٦٥٠م
العـــمل : منسوبة لبشتر (لا يوجد نقش)
المــــادة : ألوان مائية على الورق
المقـاسـات : ١٧,٧ × ٢٢,٨٦ سم
الحـــفظ : متحف سان ديجو للفن ، (مجموعة خاصة)
المـــراجـــع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 207.

تمثل اللوحة ستــة حكماء يتناقشون تحت ظل شـجرة فى حديقة كمـا يبدو لى تقع على طريق يفصل بين الحديقة والمنظر الطبيعى فى خلفية اللوحة .

الشخصان الرئيســيان فى اللوحة هما الرجل ذو اللحية البيضـاء الذى جلس على ركبتيه مستندًا على وســادة ضخمة تستند بدورها على جذع الشجرة . يرتدى جلبـابًا أبيض فوقه عبـاءة بنية اللون تغطى نصـفه الأعلى كله الذى لا يبـدو منه غيـر اللحية البـيضـاء والوجه والرأس الذى تغطيه عمامـة بيضاء . يمسك بكلتا يديه مسبحـة طويلة ويلتفت للرجل الآخر الذى جلس أمامه .

الشخص الرئيسى الثانى جلس أيضًا على ركبتيه مستندًا على وسادة ضخمة وراء ظهره. يرتدى جلبابًا أخضر فوقه عباءة صفـراء اللون تغطى الصدر والظهر . رافعًا يده اليمنى بينما اليسرى موضوعة على كتاب موضوع بجواره ، فوق رأسه عمامة بيضاء ويلتفت بوجهه نحو محدثه الجالس أمامه .

باقى الحكماء جلسـوا متقـابلين اثنين من كل جانب على الجانب الأيمن أحـدهما جلس مربعًـا يديه ينصت لحديث الـرجل الآخر الذى جلس مـقابلاً له وبين يديه كـتاب . الاثنان الآخران فى مقدمة الصورة الأيسـر بيده اليمنى كتابًا بينما اليسرى وضعهـا على ركبته مركزًا نظره نحو مـحدثه فى الجهة اليـمنى المقابلة رافعًا يده اليـسرى يحدثه باهتمـام شديد ويعلق مخلته على جانبه .

خلفية اللوحة منظر طبيـعى لحدائق واسعة بها أعشاب وحشائش وشـجيرات خضراء . وعلى المدى البعيـد نرى سوراً أخضر نرى خلفـه مبنى أبيض يشبه الجـامع . أما فى الأيسر نرى مجمـوعة من المبانى البيضاء يتـقدمها بيت صغـير وخلفه فيما يبـدو لى حصن أو قلعة ترتفع جدرانه نسبيًا عن المبنى أو البيت الذى يبـدو أمامه . تخلل هذا المنظر الطبيعى الخلفى تهشيرات وكتل لونية ذهبية مما يـدل على غروب الشمس التى لم تظهر وكلما ارتفعنا ظهرت السماء الصافية الخالية من لون غروب الشمس .

تنسب اللوحـة للفنان بشـتـر[1] ، الذى كـان فى بعض الأحـيان يتـخلى عن الصـور الشخـصيـة للأباطرة فى تسلياتهم المخـتلفة متـجهًـا إلى تصوير رجال الدين فى جـلساتهم يتدارسون موضوعاتهم الفلسفية ويلاحظ أنها مـجموعة تصاوير تنتمى لعصر شاه جيهان إذن تمثل بداية الاتجاه إلى التعـصب الدينى والتقشف الذى بدا فى تلك الفترة واسـتمر بعد ذلك هذا الاتجاه فى عصر داراشيكو أورانجزيب .

(١) انظر أيضًا لوحات : Amina Okada : Op. Cit., pls, 204-205.

لوحة (٧٩)

الموضـــوع : جلسة حكماء

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٧٠م

العـــمل : لا يوجد نقش

المـــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ٤٣,٨ × ٣٤,٤ سم (الصفحة) ٢٦ × ١٥,٦ سم (الصورة)

الحـــفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المـراجـع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 113.

صورة لثمانية حكماء فى جلسة نقاشية فى مكان بدا خياليًا وغير واقعى حيث نجد الخلفية مقسمة إلى قسمين بفعل الشلال أو المسقط المائى الغزير الذى يتساقط بكثافة بين مرتفعين أو جبلين ظهرا وكأنهما انشطرا بفعل العوامل الطبيعية . نمت الأزهار والشجيرات والأغصان الخضرة على أعتاب الجبلين وأيضًا أعلاهما وعلى الجانبين . ثم التقت القمتان من أعلى بمجموعة من الأشجار والأغصان الكثيفة الملتفة حول بعضها البعض بشكل دائرى أو نصف دائرى وأعلى هذا المنظر الخيالى تبدو السماء ببعض تجمعات لسحاب ظهر على جانبى التلال والحدائق الغناء .

الشخصان الرئيسيان يجلسان فى مواجهة اللوحة أيضًا متواجهان منهمكان فى الحديث الدائر بينهما . باقى الرجال جلسوا ثلاثة من كل جانب متواجهين ، اثنان منهم (على الجانب الأيمن) بيد كل واحد منهم كتاب بينما انشغل أحدهما فى الحديث مع الآخرين .

الحكماء كلهم تغطى رءوسهم عمامات مختلفة الأشكال ماعدا واحدًا منهم عارى الرأس، ذو لحية وشعر أبيض وجلس رافعًا ركبتيه وغطى جسمه كله ببطانية سميكة خبأ فيها يديه وجلس منصتًا باهتمام للحديث والمناقشة الدائرة .

جلسوا جميعًا على بساط أبيض يتوسطه عنصر زخرفى هندسى عبارة عن مثلثات ومربعات متداخلة رسمت بالنقط الحمراء . كما يحده من جوانبه الأربعة إطارات عبارة عن نقاط باللون الأحمر .

المنظر تكرر كثيراً فى تلك الفترة منذ عصر شاه جيهان ونما وتطور فى عهد أولاده داراشيكو وأورانجزيب . هذه اللوحة المنفذة في تاريخ متأخر ولذلك يصعب نسبتها لأى من الفنانين الذين أبدعوا فى هذا الموضوع مثل جفردهان ، بشتر ، بياج . لكنهم توقفوا عن مزاولة مهنة التصوير قبل تاريخ تنفيذ اللوحة - لذلك هى لفنان لم يتلق رعاية ملكية فى تلك الفترة التى شهدت بداية تدهور فن التصوير الشخصى (البورتريه) وموضوعات الأبهة والفخامة الملكية لفنان بعينه ، ويكفى أنه قلد موضوعاً لأحد الفنانين الذين ذكرناهم من قبل.

الفصل الثانى

تصاوير النساك والدراويش

الفصل الثانى

تصاوير النساك والدراويش

كل تصاويـر النساك والدراويش كانـت ترسم فى الطبيعـة حيثُ رأيناهُم جـالسين عند مداخل الكهوف أو المغارات ، أو على مقربة منها يتـحدثون مع الأمراء الشباب صغار السن طلبًا للمـشورة والحكمة الـتى كانت تنقصـهُم بسبب قلة الخبـرة والحنكة . . وبالطبع هؤلاء النساك والدراويش كانوا يُمثلون الحياة الفكرية والفلسفية فى العصر المغولى الهندى ، وذلك لانقطاعهم عن اللهو والعبث ، وعُزلتهُم فى الصـحراء مع أصدقاء دائمين - الكتاب وأحيانًا طيور وحيوانات - بالإضافة إلى جرة الماء التى يحتسون منها حين العطش . .

كان فى الغالب الأمـير الزائر يصطحب معه حـاشيته من رجال البـلاط الخدم والسائس الذى يهتم بالحـصان . . وكانت تعبـيرات هؤلاء - الذين كانوا مـوزعين فى اللوحة من كل ناحية - تنم عن اهتمامهم وإنصاتهم للحـديث القائم بين الأمير والناسك و كأنهم أتوا أيضًا لسماع هذه المشورة القيمة . .

كُنا نرى فى مُعظم تصاوير النسـاك والزُهاد مُرافقين الأمير فى مُقـدمة اللوحة مع بعض من الصخور المُتناثرة هُنا وهُناك التى تحصر بينها حشائش أو أفرُع هزيلة من تلك الأنواع التى تنمو فى مثل هذه المناطق المُعزولة .

كما تكـرر تصوير حـصان الأمير الرمادى اللون فى مُقدمة اللوحـة ومعه السائس يجرهُ مـن الحـبل المربـوط فى لجامه،وخُصوصًا فى الرسوم المنسوبة أو الموقعة من عبد الصمد. مثال اللوحتـان (كتالوج الرسالة : ٨٠ - ٨١) الأولى منسوبة له والثانية تحـمل توقيعه على جانب اللوحة الأيمن حيثُ قرأ النقش (شبه شاه أكبر عمل عبد الصمد شرين قلم) .

وللوحة الأولى قصة يرويها الوزير أبو الفضل[١] مضمونها أن أكبر فى طريق عودته من رحلة الصيـد مر على هذا الناسك طلبًـا للمشـورة ، وحكى له أنه كـان يصطاد فى إحدى حظائره الملكية التى تضم الآلاف من الحيـوانات البرية ، وقتل وأسر الكثير منـها ، فنصحهُ الناسك بأن يُسرح هذه الحيوانات ، ويعدل عن فكرة الصيد . وبالفعل تذكر باقى القصة أن

---

(١) S. R. Canly : Op. Cit., P. 112-113, from : Abul Fazl Alami 1902-39, VL. 3 P. 346-347 .

أكبر عـمل بالنصيحة فى عـيد الغطاس ، وقام بحلق شعر رأسـهُ وذقنه ربُما اكتمـالاً لتوبته وعدوله عن رحلات الصيد .

كما رأينا فى المقدمة أيضًا الصخرة العالية الجـالس عليها الأمير ومن حولها مجرى مائى رفيع وعلى جانبيه أحجار صخرية متناثرة (لوحة : ٨١) ، أو مجرى مائى أمام كهف النساك (لوحة : ٨٠)) وأيضًا يسبح بها البط والسمك .

أما (لوحة : ٨٢) فـرأينا فيها أيضًا تجـمع المرافقين فى المقدمة للسـايس والحصان ، ثم توزع باقى رجـال الحاشيـة على طول الجانب الأيسـر للصورة بما يشكل نـصف دائرة حول الأمير والناسك الجالسين عند مدخل الكهف . . اللوحة رسم توضيحى لنص الشاعر شاهى وهو شاعر فارسى عـمل لدى الأمير تيمور بايسنقز فى أوائل القرن الخـامس عشر ، وكانت هذه أحد أشعاره المقتطفة ومجمعة فى مخطوط للأسف فقدت معظم صفحاته، وهذه واحدة من صفحاته ضمن مـجموعة الأمير صدر الدين أغا خان الخـاصة . ولأنها تدخل ضمنًا فى موضوع تصاوير النساك والدراويش وصنعتها ضمن كتالوج الرسالة فى هذا الموضوع .

ومن أطرف تصـاوير النساك والدراويش تلك (اللوحـة : ٨٣) التى يعتـدى فيـها رجل سكران على زاهد جالس على مشارف المدينة على ربوة عالية ربما بجوار كهفه الذى لم يظهر فى اللوحة .. والصـورة توضيح لنص سعدى الذى يتـأسف على هذا الرجل المسكين الذى لم يستطع رد هذا العدوان عن نفسه ، وحتى الـرجال الذين كانوا على مقربة من الحادث لم يستطيعـوا مساعدته ، ووقـفوا من هول المفاجأة مندهشين . حتـى الزاهد الآخر العارى من الملابس وقف رافعًا يديه إلى أعلى ربما يصرخ ، ولكن لم يقـترب من هذا الرجل المعتدى ، واكتفى بالصياح .

المنظر الخلفى رائع ، المدينة متكـاملة حتى بئر الماء رسمـه الفنان أعلى ربوة خارج نطاق سور المدينة ورسم أمامه عـلى امتداد الطريق بقرتين أو ثورين ربما كانا يستـخدمان لحمل الماء وتوصيله إلى المدينة . . الخضـرة موزعة فى اللوحة توزيعًا جيـدًا فى منتصف اللوحة خلف الرجال الذين احتلوا مقدمة الصورة فى الخلفية داخل أسوار المدينة وعلى الطرق الخارجية .

كما نرى فى (اللوحة : ٨٤) الأمير دبشليم ذهب للحكيم بيدبا فى مغارته فى الصحراء طلبًا للمشورة . . الصورة رمزية ومجرد توضيح للنص المكتوب أسفل اللوحة . وجد إمضاء أبى الحسن المخلص لأبيه أقارضا حيث يقرأ النقش «عـمل أبى الحسن نافض الغبار عن عتبة

رضا» ، كتب على صخرة بجوار الدرويش فى الجانب الأيمن للوحة . الأمير المصور صغير السن دليل على أنه ذهب لهذا الشيخ الحكيم ذى الخبرة طلبًا للمشورة والموعظة . تكوينات اللوحة بسيطة خالية من أى تعقيدات ، رسم الصخور تقليدى يميل للزخرفة ، حيث وضعت الكتل الصخرية فوق بعضها بطريقة شكلية ، كما أن ألوانها غير طبيعية ، بالإضافة إلى العتمة الزائدة فى اللوحة حتى السماء اتخذت كلها لونًا واحدًا وهو الأزرق الداكن بدون أى تهشيرات أو تمثيل للسحاب . وتدل هذه العتمة على دخول الليل الذى غالبًا ما كانت تتم فيه مثل هذا النوع من المقابلات . . كما أن الفنان أبا الحسن سار على خط أبيه أقارضًا وأسلوبه فى الرسم لذلك سادت الأساليب الفارسية فى اللوحة .

أما (لوحة : ٨٥) فهى أيضًا لأمير شاب يجلس على صخرة عالية مع درويش كبير السن، وضخم الجسم أمام مغارته المحفورة فى حضن الجبل . تجمع حولهم وأمامهم رجال البلاط والحاشية بعضهم وقف منصتًا للحديث ، والبعض الآخر يتكلم مع بعضهم البعض . بينما جلس أحدهم عند المجرى المائى فى مقدمة اللوحة يغسل قدميه من عناء الرحلة ، وفى نفس الوقت نرى السائس يجذب الحصان من لجامه يحاول إرواءه من ماء المجرى المائى الذى بدا متدفقًا مثل الشلال . وهذا يفسر أن الأمير كان فى رحلة صيد وأثناء عودته عرج على هذا الشيخ ليسأله المشورة قبل رجوعه لقصره .

أيضًا النساء كن يذهبن إلى هؤلاء النساك والزهاد حيث يعيشون فى الخلاء طلبًا للمشورة والنصيحة ، فنرى فى (لوحة : ٨٦) سيدة وخادمتها ذهبن إلى ناسك جلس بجوار كوخه على بساط من فرو النمر أو الخراف التى نراها فى مقدمة اللوحة تتجه نحو المجرى المائى لشرب الماء بينما البط يسبح فى هدوء وسكينة . التكوينات بسيطة حتى الكهف لا تتقدمه سوى شجرة ضخمة كثيفة الأوراق ، وتحمل بعض الثمار التى قطف منها الناسك ، ووضعه فى منديل ليأكل منه . بينما إحدى الخادمات تحمل صحنًا به شىء من الطعام تتجه لتقديمه للناسك الجالس مع سيدتها ، ويفصل بينهما شريط رفيع من المجرى المائى .

أما مجموعة الزهاد فى (لوحة : ٨٧) فقد جلسوا حول أخشاب موقدة ربما للتدفئة ، واحتمالاً للإضاءة فى هذا المكان المعتم الموحش ، محتلين مقدمة الصورة ، خلفهم بدت شجرتان ضخمتان متصلتان من الجذور ، ومتفرعتان عند السيقان . بينما تداخلت الأغصان والأوراق مع بعضهما البعض . بينما إلى الخلف قليلاً كوخ ضخم تحيط به حديقة . على

المدى البعيد تظهر تكوينات مدينة ذات مبانٍ عالية وأخرى منخفضة بينها وبين الكوخ طريق.. لذلك ربما كان يخص واحداً من الشيوخ وجلس بجواره فى حلقة نقاشية مع رفاقه.

وأخيراً تميزت هذه المجموعة من التصاوير بالملل والتكرار والرتابة ، ولم يقم المصورون الذين قاموا بتنفيذها بأى ابتكار أو تجديد فرأينا فى المقدمة أشخاصاً يتوسطهم الشخصان الرئيسيان ، وفى الخلفية المنظر الطبيعى لتلال وأشجار وصخور ، وفى بعض الأحيان عمائر أو مدن مصورة . غالباً كان يعقد هذا النوع من الزيارات أمام الكهوف أو الأكواخ التى قطنها هؤلاء النساك والدراويش (انظر لوحات : ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧) .

أيضاً الملاحظ على هذا النوع من التصوير أن الأمراء صغار السن هم زوار هؤلاء النساك والدراويش الدائمين ، ربما لحداثة سنهم ، وقلة خبرتهم كانوا يحتاجون دائماً لمن يمدهم بالمشورة والنصيحة فيما يقومون به من أعمال (انظر لوحات : ٨٠ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) .

وأحياناً كان يعقد هؤلاء الدراويش والنساك حلقات نقاشية مع بعضهم البعض يتبادلون الرأى والتحاور فى أمورهم الفلسفية (انظر لوحة : ٨٧)[١] ، وفى أحيان أخرى رأينا العسكريين والموسيقيين يقومون بزيارة لهؤلاء النساك والدراويش طلباً للراحة والسكينة من ناحية ، ومن ناحية أخرى تبادل الرأى والمناقشة فيما يخص الأمن والاستقرار فى البلاد[٢] .

(١) انظر أيضاً : Amina Okada : Op. Cit., PL. 205, 251, 252 .

(٢) Ibid : PLS. 38, 223, 242

لوحة (٨٠)

الموضـــوع : أمير وناسك

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٨٥م

العـــمل : تنسب لعبد الصمد - نسبت خطأ لميرسيد على

المـــادة : ألوان مائية كثيفة على الورق

المقـاسـات : ٣١,٣ × ٣٩,٦ (الصفحة) ؛ ٢٢,٨ × ٣٤,٥ سم (الصورة)

الحـــفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المـراجـــع : S. P. Canly : Op. Cit., pl 61.

Amina Okada, Op, Cit., pl. 62.

تمثل اللوحة زيارة أمير (ربما أكبر) لناسك جالسًا أمام فتحة كهف أو مغارة فى تل ضخم مرتفع وممتد .. موضوع تكرر كثيراً منذ أن تولى أكبر الحكم فى الهند المغولية .. وتكررت هذه الزيارة ربما لأسـباب عـدة منها ، التـقرب إلى هـؤلاء الزهاد والنساك طلبًـا للمشـورة والمعرفة خـاصة وأن حياتهم خـالية من أى زيف وليس بها مبالغـة وفيها تقـترب إلى الخالق الذى أوجد هذه الطبيـعة من حولهم مما جعلهم يفضلون العيش فى زهد وتـقشف والابتعاد عن حياة الترف واللهو . كما أن الإمبراطور أكبر بصفة خاصة تبنى سياسة توحيد الأديان أو بمعنى أدق التسـامح مع الأديان الهندية والمسيـحيـة التى وجدها فى الهند ليـضمن استـقرار إمبراطوريته لذلك كثرت جلساته الدينية الفلسفية مع هؤلاء الرجال .

نرى فى اللوحة الأمـير الجـالس على ركبتـه تحت الشجرة الضـخمة الـتى تفرعت من جذرها وكذلك أعلاها إلى غصون كثيرة التى تحمل أوراقًا خضراء تظلل على الأمير الجالس أمام الزاهد الهزيل الجسم العارى من أعلى ويغطى الجزء الأسفل بسروال أبيض خفيف ومن حوله أصدقاؤه الحيوانات ثعلب فى الخلف وظبيان بجواره .

كما نرى ناسكًا آخر يجلس على صخـرة أقل ارتفاعًا من تلك التى يجلس عليها الزاهد الآخر ، يتطلع إلـى الحديث بين الأميـر والناسك وأمامه جلس كلـب أو وشق أمام الكهف مجرى مائى صغير فيه أسماك وبط يسبح .

فى مقـدمة اللوحة حصـان رمادى ضخم يقـوده سائس من حبل ربط فى عنقـه وخلفه

وقف رجل آخر ، ثم ثلاثة آخـرين معهم عصـا يبدو تستعـمل فى الصيد بينما آخـر يحمل محفة .

كما وقف ثلاثة رجال آخرين من أتباع الأمير على مقربة منه خلف الشجرة التى يستظل بها .

التكوينات فى اللوحة مركبة وشديدة التعقيد ، هل هو منظر صيد قابل أثناءه الأمير هذا الناسك مصادفـة لذلك جلس يأخذ المشورة منه حيث تجرى ظـباء هنا وهناك ، بالقرب من المكان وتقفز على الصخور ، أيضًا البط والسمك ، وكذلك العصافير والحمام فوق الشجرة، وأخيرًا الحيوانات حول الناسك والتى ربما هربت من الأمير والصيد لتحتمى فى كهف النساك وجلست حوله أليفة[1].

تنسـب اللوحـة للفنان عبد الـصمد مقارنـــة باللوحة التـالية (لوحة ٨١) والتى وجد إمضاؤه عليها ، وهناك تشابه كبير بينهما من حيث التنفيذ والموضوع والتكوينات.

---

(١) للمزيد من المعلومـات حول تفسير المنظر بأنه صـيد ثم العدول عن فكرة الصيـد بعد مقابلة الأميـر لهذا الناسك الذى نصحه بذلك حتى ألغى أكبر الصيد وسرح آلاف الحيوانات من حظائره انظر :

S. P. Canly : Op. Cit., pl 112-113 (from Abud Fazl Alami, 1902-39, vol. 3, p. 346-347.

لوحة (٨١)

الموضـــوع : أكبر ودرويش - أو - الأمير سليم ودرويش(*).

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٨٥-١٥٩٠م

العـــمل : «شبه الشاه أكبر عمل عبد الصمد شرين قلم»

حسب التفسير المكتـوب بالطول على الجانب الأيمن للصورة ، وعلى صخرة فى مقدمة اللوحة إلى اليسار نسبيًا كلمة «أول» .

المـــادة : حبر وألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ٢٥,٤ × ٣٩ (الصفحة) ؛ ١٦٢ × ٢٣ سم (الصورة)

الحـــفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المـــراجــع : S. P. Canly : Op. Cit., pl 80.

Amina Okada, Op, Cit., pl. 64.

يتوسط أكبر الصورة جالسًا فوق صخـرة ضخمة غطت بمفرش يجلس عليه مستندًا على وسادة ضخمة مـرتكزة على جذع الشجرة التى يستظل ويستريح تحتـها ، واضعًا رجل فوق الأخرى وحركات يديه الـرشيقة تدل على الحديث الدائر بينهمـا وقف أمامه الدرويش يغطى نفسه الأعلى بغطاء فرو لأحد الحيوانات التى تعيش حوله وتشاركه حياة الزهد والتقشف أما الجزء السفلى فيغطيه بسروال واسع يصل إلى ركبتـيه فقط وآخر تحته ضيق يصل إلى ما بعد الركبتين بقليل . . وفى قـدميه صندل . . حركات يديه الممـدوتان أمام صدره تدل على أنه يتوسل أو يدعـو لأكبر الذى انهمك معـه واسترسل فى الحديث خلف أكـبر يقف اثنان من الخدم أحدهما يهوى له والآخر يحمل عصا ملفوفًا عليها قماش .

فى مقدمة الصورة فى الركن الأيسر سـائس ونصف صورة حصان يشبه الذى رأيناه فى

(*) قرأ الـنقش الجانبى فى بعض المراجع : «ابن شـاه أكبـر ، عمل عـبد الصـمد شـرين قلم» للإشارة إلى أن الـصورة الشخصية للأمير سليم .

Amina Okada : Op. Cit., pl. 64 .

Welch, A. and Welch, S. C. : Arts of the Ialamic Books : The Collaction of Prince Sadruddin Aga Kham, Ithaca and London, 1982 . p. 166 .

اللوحة السابقة(*) . . فى الركن الأيمن رجل معه كلب مربوط بحبل يمسكه بيده اليسرى ، بينما يرفع على يده اليمنى بازاً . وزع الفنان تحت أرجلهم صخوراً وأعشاباً هنا وهناك ، بين الصخور واحدة مرسومة بين قدمى السائس كتب عليها نقش «أول» .

فى الخلفية تكوينات الصخور التقليدية التى ترتفع وتنخفض بطريقة غير منتظمة وتحصر بينها أفرع الأشجار بأوراق شجر حقيقية . وفى أقصى الركن الأيمن العلوى رسم الفنان مبانى معمارية تتقدمها أشجار فوق ربوة وتحلق فوقها طيور إشارة إلى السماء التى امتدت فى المؤخرة خلف المنظر الطبيعي للأشجار والتلال .

نرى حيوانات صيد مثل الظباء وإبل وأرنب فى جانب اللوحة الأيمن . . بالإضافة إلى الحيوانات التى فى مقدمة اللوحة وهى الحصان والكلب والباز . . وهذا يفسر أن اللوحة رحلة صيد وأثناء الرحلة قابل أكبر الدرويش الذى وقف يناقش معه نفس الموضوع الذى رأيناه يتكرر كثيراً فى عصر أكبر[1] .

يؤكد النقش أن اللوحة من عمل عبد الصمد ، وسواء الصورة الشخصية له أو ابنه، فلا خلاف على موضوع الصورة أمير ودرويش لكن النقش واضح وقراءته سليمة «شبه شاه أكبر عمل عبد الصمد شرين قلم» وقراءة «ابن» بدل «شبه» ، مشكوك فيها لأن أكبر كان له ابنان آخران غير سليم» .

(*) انظر الكتالوج لوحة رقم ٨٠ .

(١) S. R. Canly, Op. Cit., p. 111.

لوحة (٨٢)

الموضـــــوع : أمير وناسك

التــــاريخ : مغولى هندى ، ديوان شاهى ، حوالى ١٥٩٥م

العـــمـــل : تنسب لمسكين

المــــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق

المقــاســات : ٢٠,٥ × ٢٦,٥ سم (الصفحة) ١٢,٩ × ٨,٧ سم (الصورة)

المـــراجـــع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 89.

Amina Ikada, Op. Cit., pl. 148

صـــورة أمـــير وناسك من مخطوط «ديوان شاهـــى» وهـــو شاعر عمل لدى الأمير التيمـــورى بايستقر فـــى النصف الأول من القرن الخـامس عشر الميلادى وجمعت أشعاره ووضحت بالـصـور فـى أواخـر القـرن الخامس عـشر وأوائل القـرن السادس عـشر . هـذه الصـورة واحـدة مـن صـفحـات عديـدة من المخطوط المفقـود الآن وهى محـفوظة ضـمن مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

تشـبه اللوحـــة تصاوير أخـرى وضعت بالكتالوج(*) لنفس الموضوع المتكرر ، كما أنه تـــم تصـــنيف نفس اللوحة بالكتــالوج (٥٠) تحت موضوع الصيد . لأن الأمـيـر بالحاشية مـــن حـولـــه فـــى طريـــق عودتـهـم مـــن صيـد أو ذهابهم لرحلة الصيـد وقابلوا هــذا الناسك فى خلوته جالسًا أمـام كهنة مع كتابه وعصفوره وكلبه الأصـدقاء الأوفياء فى الخلوة .

نرى البغـباء أو طائرًا فى قفص بين النســاك والأمير ويبـدو أنه محور الحديث كـما هو موضح بالنص المكتوب أعلى وأسفل اللوحة ويقرأ «أنا بيغان محبوس . . أرنى مرآة وجهك كى أتكلم» . . حكمة أراد بها كاتب السطور أن يؤكد أن هؤلاء النساك كان يسؤهم رحلات الصيد التى كان يقوم بها الأباطرة والأمراء ويتعرض فـيها عدد كبير من الحيوانات للقتل . . فكانت نصيـحة الناسك للأمـيـر أن يكف عن الصيد ويطلق سـراح الحيوانات المحبـوسة فى

(*) انظر الكتالوج لوحات ٨٠-٨١ .

حظائره ويذكر أبو الفضل أنه بالفعل قام الإمبراطور أكبر بتسريح آلاف الحيوانات وألغى رحلات الصيد[1] .

نسبت التصويرة لمسكين بناءً على تصويرة أخرى تحمل توقيعه وتتشابه فى تكوينها وصور أشخاصه الجامدة مع تلك التصويرة[2] .

(١) انظر S. P. Canly : Op. Cit., p. 112-113 (from Abud Fazal llami, 1902-39, vol. 3, p. 346-347.

(٢) Ibid., p. 121.

لوحة (٨٣)

الموضــــوع : ناسك يتعرض للهجوم من رجل سكران

التـــــاريـخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٠٤م «من مخطوط يصور مقتطفات من سعدى»

الـعــــمـل : لا يوجد نقش

المـــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق

المقـاسـات : ٤٢ × ٢٦,٣ سم (الصفحة) ٢٧,٥ × ١٤,٩ سم (الصورة)

المـــراجــع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 95.

الـنشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر

يبدو لى من هذه اللوحة رجل ناسك يتعـرض للضرب من قبل رجل آخر ملحد . . أو حسب نص سعدى الموجود أعلى اللوحة «رجل سكران يهجم على ناسك» .

بالتأكيـد كثيراً ما تعرض هـؤلاء النساك قاطنى الكهوف فى بطن الجبـال للهجوم إن لم يكن من قطاع الطرق واللصـوص ، ربما من الحيوانـات الضالة والمفتـرسة التى كـانت تكثر حولهم فى مثل هذه المناطق النائية الخارجة عن السيطرة .

على آية حـال يبـدو الناسك هادئًا من هول المفـاجـأة ، واكتـفى بأن مـسك يد الرجل السكران محـاولاً التفاهم معـه بدون استعمـال العنف . بينما تناثرت حوله أغراضـه كتب وأوانى شراب. يبدو كأن معه ناسـك آخر نراه عاريًا من الملابس تمامًا ورفع يديه لأعلى كأنه يستغيث لإخافة المعتدى وإجباره على الفرار . هناك شخصان آخران يهللان من فرط المفاجأة وتبدو تعـبيرات أحدهمـا تنم عن أنه لم يرى شيئًـا كهذا من قـبل . . لكن يبدو أن الرجل السكران استغل الهدوء الفظيع الذى خـيم على المكان ولم يجد من يقاومه أو يدافع عن هذا المسكين الذى يعيـش منعزلاً عن الناس ومشـاكلهم لكن يبدو أن المشـاكل أتت إليه من هذا السكران . . المنظر كله احتل مقدمة اللوحة بدون أى تفـاصيل أخرى بينما ازدحمت الخلفية بالمنظر الطبيعى الذى بدأ بالخضـرة الكثيفة التى تحجب خلفها مـبنى مسور لا نرى منه سوى جزءاً من السور وبوابة .

أما خلف الشخصين مـبنى آخر أيضًا مسور فى ركنه الأيمن مبنى مـقبب ، وأيضًا مبنى مثله خارج جدران السور فى الجـهة المقابلة . ويستمر المنظر الطبيعى ممتـداً حيث تظهر مدينة متكاملة تحيط بها أسوار من الخارج ، يلى الأسوار حدائق كثيـفة يتوسطها مبانى مقببة خلف

المدينة المسورة وإلى الشـرق قليلاً تلال عالية يؤدى إليـها طرق طويلة ومبنى دائرى يشـبه بئر ماء فوق ربوة عالية يتوسطها ويخرج منه طريق يتجه إلى مقدمة الصورة يمشى عليه بقرتان أو ثوران لا تحمل اللوحة نقشًـا يدل على منفذ هذا العمل . . لكن مجموعة مقـتطفات سعدى هذه التى تنتـمى لتصاوير نفـذت فى عصر أكـبر وعلى نفس الأسلوب لا تحـمل سوى اسم الكاتب عبد الرحـيم الهراوى - عنبر قلم فى مقدمـة المخطوط ، واثنان من المصورين وجد توقيـعهما على عـملين اثنين فقط فى هذا المخطوط همـا دهرام داس وهيوناند ، لذلك ربما كانت هذه التصويرة من عمل أحدهما[1] .

(١) S. R. Canly, Op. Cit., p. 127.

لوحة (٨٤)

الموضـــــوع : الملك دبشليم يزور الحكيم بيديا
التـــــاريخ : مغولى هندى ، مخطوط أنورى سهيلي ١٦٠٤ - ١٦١٠م
العـــــمـل : إمضاء أبى الحسن (عمل أبى الحسن نافض الغبار عن عتبة رضا)
المـــــادة : ألوان مائية على الورق
المقـاسـات : ٩,٤ × ١٥ سم
الحـــفـظ : المكتبة البريطانية ، لندن M. S. Add. 18579 fol. 41
المـــراجـــع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 212.
S. R. Verma : Op, Cit., (see Abul Hasan C. V.) p. 49. min. 3.

تجمع الصـورة بين الملك دبشليم والحكـيم بيديا . وقف المـلك خاشعًا أمـام الحكيم الجالس عـند فتحـة مغـارته وينصت له باهتمـام ليسـتطيع أن يقدم له المشـورة التى أتى من أجلها.

قام بتنفيذ هذه اللوحة الفنان أبو الحسن الذى وجد توقيعه فى أقصى الجانب الأيمن على صخرة جانبية بجوار المدخل يقرأ «عمل أبى الحسن نافض الغبار عن عتبة رضا» . . معروف أن رضـا هذا هو الفنان المصور أقـارضـا والد أبو الحسن حـيث إنه تتلمـذ على يده وورث أسلوبه فى الرسم وهذا ما نجـده بوضوح فى هذه اللوحة فى أشكال الصـخور الخياليـة غير المنتظمة وكأن المغارة مبنية بطريقة زخرفية فرسم الصـخور فوق بعضها البعض ليزيد ارتفاعها كلما اتجـهنا أعلى ثم شجرة هزيلة فى الجانب الأيمـن خالية من الأوراق مجـرد جذع وساق وأغصان . فى الجـانب الأيسر ترتفع شجرة أخرى لتـعانق السماء وبها أربعة أغـصان تحمل أوراقًا كـثيـفة خلف هذا المنظر الطبـيعى زرقـة قاتمة جـدًا تشير إلى دخـول الليل بدون أى إيحاءات القمر أو تجمعات سحاب .

احتل الملك والحكيم مـقدمة اللوحة . وقف المـلك عاقدًا يديه أمام وسطه اليـمنى فوق اليسرى مرتديًا جلبـابًا مفتوحًا حتى وسطه الذى يحدده حزام طويل متـدلى علق فيه خنجره وسيـفه ، أسفل الجلبـاب سروال وقميـص لونهما غامق . . يـرتدى فى أرجله حذاء أبيض اللون . الحكيم ذو الشعر الأبيض وأيضًا لحـية وشنب متصلين عقد على كتـفيه شالاً أبيض وارتدى أسفله جلبـابًا سماوى اللون أكـمامه طويلة تغطى كـفه الأيمن الذى يتدلى من تحته

سبحة . اليد اليسرى مسك بها كتابًا مفتوحًا وبجوار ركبته كتاب آخر مقفول . بجواره عند المدخل جرة يشرب فيها الماء .

المغارة خلفهما معتمة جدًا ويؤدى إليها مدخل صغير نراه فى مقدمة الصورة على جانبيه صخور وبعد النباتات لونهما الفنان بالأصفر الذهبى ليفتح به اللوحة التى غلبها العتمة .

الرسم والموضوع سيطرا على تصاوير تلك الفترة إرضاءً لأوامر الأباطرة لتضاف إلى ألبوماتهم للوقوف على الأحداث المهمة التى كانت تجرى فى تلك الفترة وكان الحكماء والفلسفة والدرويش والنساك طرفًا فيها يمثلون جانب المشورة والحكمة التى غالبًا ما كان يعمل بها الأباطرة والأمراء .

لوحة (٨٥)

الموضــــوع : أمير شاب يزور ناسكًا
التــــاريخ : مغولى هندى
الـعــــمـل : لا يوجد نقش
المــــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق
الـنشـــــر : تنشر أول مرة .

نرى فى اللوحة أميراً شـابًا جالسًا مع ناسك خارج مغارته بعـيدًا عن المدخل قليلاً على أرضية مرتفعة قليـلاً عن مستوى مقدمة اللوحة تشبه الجزيرة حيث نرى أمـامها مجرى مائى ودرجات سلالم ينزل الماء منها كالشلالات .

جلس الأمير الصغير على سجادة صـغيرة منهمكًا فى الحديث ويتضح ذلك من حركات يديه . بينما جلس الناسك أمامه على بساط فيـبدو لى أنه من جلد نمر حيث يتدلى خلفه ما يشبـه ذيل النمر الذى أخـذ فراؤه لعمـل هذه القطعة الفنيـة الجالس عليهـا الناسك . باقى الأشخاص فى اللوحة مـوزعين فى كل مكان . فنرى خلف الأمير خمسـة من الخدام وكبار رجال بلاطه الثلاثة الأمامين أنصتوا للحـديث الفلسفى الدائر بين الأمير والناسك بينما اثنان فى الخلف انهمكا فى حديث جانبى .

خلف الناسك رجلان أيضًـا مشغولان فى حديث جـانبى معًا . أما فى مقـدمة اللوحة وقف باقى الرجال يفصل بينهـما المجرى المائى فى الجهة اليـمنى ثلاثة : اثنان يراقبان الموقف من بعيـد والثالث جلس عند الماء يغـسل رجليه من عناء الرحلة . وخـمسة رجـال آخرون أحدهم فى مقدمـة اللوحة وهو السائس الذى يمسك لجام الحصان وهو واقف أمـامه يتحدث مع آخر يتجه نحو الماء ويشد لجام الحصان ربمـا ليسقيه من ماء المجرى الذى أمامه . . وقف خلف الحصان ثلاثة رجال يتحدثون ويحـركون أيديهم فى رشاقة ورقة تناسب الحديث الدائر بين الأمير والناسك .

إذن احتل الأشخاص وهم أتباع الملك مقدمـة اللوحة بالإضافة إلى المنظر الطبيعى الذى بدا بينهم المجرى المائى الذى يفصل اللوحة إلى جزئين والصخـور على جانبيه شجرة تتوسط اللوحة وأمامها أخـرى أصغر منها . . ثم الصخرة المرتفعة التى بدت كـجزيرة صغيرة جلس

عليها الأمير والـناسك ومن حولهم باقى رجال الحاشية الخلفية منظر طبـيعى للمفارق وسط الصخور وأمـامها شجرة ضـخمة ذات فروع تحمل أوراقًا خـضراء كثيفـة فى الجانب الأيسر للوحـة ، أما فى الجـانب الأيمن العلوى نرى رأسين لفـيلين أحدهمـا مد خـرطومه للأمـام والآخر للداخل يكاد يلامس الفيل الأمامى .

اللوحة ورقـة منفصلة من مخطـوط لذلك من الصعب معـرفة من قام بالتـصوير . أو تحديد الأشـخاص المصـورين فى اللوحة ، لكن هى مـثلها مـثل اللوحات السـابقة عليـها موضـوعًا وتصويراً . وتحمل خـصائص المدرسة المغوليـة الهندية ، ومميزات التصـوير المتأثر بالموروث الهندى الفارسى مع بعض إيـحاءات أوروبية نراها فى تحديدات الصـخور من عند الحواف بالفرشاة السـوداء كما يبدو لى أن الأمير كـان فى رحلة صيد وقنص وهو فى طريق عودته قابل هذا الناسك فذهب إليه طلبًا للمشورة ويتضح فارق كبير فى السن بينهما بل بين كل الموجودين حيث رسم الناسك ضخم بالنسبة لهم جميعًا .

لوحة (٨٦)

الموضـــــوع : سيدة وناسك
التـــاريخ : مغولى هندى
الـعـــمـل : لا يوجد نقش
المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق
الـنشـــــر : تنشر لأول مرة .

تمثل اللوحة زيارة سيـدة لناسك بالقرب من كوخ خشبى مـبنى بين التلال وخارج نطاق وحدود المدينة التى نراها من بعيد .

يبدو أن السـيدة أمـيرة شابة كـان لديـها مـشكلـة مـا وأرادت أن يكون حلها على يد هـذا الناسـك المحنـك ذو الخبرة والمعـرفـة جلسـت الأمـيـرة على سـجادة فـوق صخـرة مواجـهـة لصخرة أخرى يجلس عليـها الشيخ الناسك ذو اللحـية البيضـاء الطويلة والجسم الهزيل الذى ظهـرت منه ضلوعه حـيث نصفه الأعلى عـاريًا بينما السفـلى يغطى السروال الأبيض جزءاً منـه ، يجلس على قطعة من جلد حـيوان ربما شاه بجـواره جرة الماء وأمـامه بعض من الطعام موضوع على مفرش صغيـر ربما ثمار الشجرة التى يرويها ليأكل منها وهى بجوار كوخه .

وقفت ثلاث سـيدات أخـريات إحداهن فى مقـدمة اللوحـة بيديها صـحن به قطع من الطعام وتتـجه لتقديمه للشـيخ . . الأخريتان واقفـتان خلف السيدة الجـالسة ومعهـما طفلة صغيرة يراقبن الحديث الدائر بين سيدتهن والناسك .

باقى المنظر طبيـعى جميل فى المقدمـة يتسع المجرى المائى ونرى جـريان الماء يضيق عند الصخرتين الجالس عليها السيدة والناسك ويفـصل بينهما ثم يستمر فى الجريان . نرى كوخ الناسك فى منتصف الجانب الأيسر يتقدمه الشجرة .

أما الخلفية التى نراها فى الجانب الأيمن العلوى فيتـقدمها تل عال نرى البيوت من خلفه وفوقه وعلى جانبـيه وأعلى التل الذى بجواره خلفهم تظهر السماء والسـحاب المتموج الذى اتخذ لونًا أفتح من لون السماء .

لضياع باقى المخطوط من الصعب نسبتها لأى من الفنانين .. لكنها حملت خصائص مدرسة التصوير المغولى الهندى فى الصور الشخصية النسائية المرسومة بملابسها وحركاتها وتصفيفات شعرها - باقى التكوينات فى اللوحة تكررت كثيراً فى مثل هذا النوع من التصوير.. التلال ، المجرى المائى الذى يعيش ويسبح فيه البط البكينى ، الشاة التى كان ربما يتغذى عليها هذا الناسك ويرعاها ويستفيد من جلودها ، الشجر ، الأكواخ التى يعيش فيها هؤلاء النساك فى وسط التلال والطبيعة .

لوحة (٨٧)

الموضـــــوع : جلسة ستة زهاد بجوار شجرتين يظهر خلفهما كوخ

التـــــاريخ : مغولى هندى القرن السابع عشر

الـعـــــمـل : يمكن أن تنسب لبياج (لا يوجد نقش)

المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق

المقـاسـات : ١٦ × ٢١,٥ سم

الحـــــفـظ : متحف الدولة ببرلين

المـــراجـــع : Kuhnel : Ind Min (Bildes haft), Nr. 33.

Enderlein, Op. Cit., hafet. 35

منظر ربيعى ليلى جميل لستة من الزهاد أو النساء يجلسون حول خشب مشتعل ليس للتدفئة ولكن لإعطاء ضوء للجلسة لأنهم بدون ملابس ثقيلة تقيهم البرد وإن كان بعضهم مجرد منها ولم يستره سوى ملاءة وضعت حول كتفيه مثل الرجل الجالس فى مواجهة اللوحة وآخر بالجانب الأيمن وضع الملاءة ملتفة حول جسمه حتى رأسه ولا يظهر غير ذراعه ويمسك بيده اليمنى سبحة طويلة نزلت منه على الأرض . حتى الآخر المواجه له فى مقدمة اللوحة لف جسمه كله بالملاءة ولا يظهر سوى كفيه ومسك بهما السبحة الطويلة التى تدلت أيضًا على الأرض . أمامهم جرار ليشربوا فيها الماء .

خلفهما بدت شجرتان يبدو أنهما محوفتان من عند الساق بينما جذورهما شديدة ومتفرعة فى الأرض . ترتفعان لأعلى وتتفرع الأغصان فى كل اتجاه تحمل أوراقًا نباتية غير كثيفة ، نرى خلفهما صفًا من الأشجار أو الشجيرات القصيرة الكثيفة الأوراق ومن بينهما كوخ خشبى ربما يسكنون به ، خلفه تظهر مجموعة من البيوت المختلفة الأطوال . . ثم الأفق البعيد يرى من خلال الشجر العالى الذى لا يظهر آخره فى اللوحة ، السماء صافية معتمة لأن المنظر ليلى .

يمكن نسبة اللوحة للفنان بياج الذى قام بتنفيذ لوحات عديدة لهؤلاء الزهاد والنساك فى ظلمة الليل حيث كان يحلو لهم عقد حلقاتهم النقاشية فى الليل حيث الهدوء والسكينة بعيدًا عن هذه الأماكن المنعزلة .

التركـيبات والتـفاصـيل فى اللوحة بسـيطة شغل المقـدمة النســاك الجالسين يتـوسطهم الشخص الرئيـسى الجالس فى الوسط ومن حـوله باقى زملائه فى الحلقـة النقاشـية . منظر الشجرتين المتصلتين من الجذور المتوغلة فى الأرض ثم تفـرعتا على الجانبين تاركتين فراغ فى الوسط وبدت خلفـية المرتفـعات والمنازل من الخلف كل ذلك أعطى للمـنظر جمالاً وحـسنًا وابتكارًا من الرسام . . كـذلك الخشب المتقـد فى المقدمة سـواء للإضاءة أو التدفـئة زاد من طبيعية المنظر .

الفصل الثالث

تصاوير العمال وأهل الحرف

الفصل الثالث

تصاوير العمال وأهل الحرف

كانت تصاوير العمال وأهل الحرف من الموضوعات ذات المجال الواسع ، وأتاحت للفنانين فرصة كبيرة للإبداع والتفوق ، وإظهار مقدرتهم الفنية والابتكارية .

ورغم ما قيل أن الفن فى عصر جهانجير كان فنًا أرستقراطيًا ، سادت فيه البورتريهات . . إلا أن هناك تصاوير عديدة عكست حياة العامة من الناس ، وبصفة خاصة أصحاب الحرف والعمال . ولا نقول أنها بدأت فى عصره ، ذلك لوجود تصاوير فى البابر نامة والرزنامة تمثل عمال : بنائين وفلاحين أثناء العمل ، لكن وجه الاختلاف هو وجود الأباطرة معهم يشرفون على ما يقومون به من أعمال حسب رغباتهم ومطالبهم (انظر لوحات ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٤) ، والأمر اختلف فى عصر جهانجير حيث رأينا لوحات لم يكن هو طرفًا فيها ، وإنما ترك المجال مفتوحًا لفنانيه لرسم أنفسهم وعمل تصاوير شخصية لهم ولأساتذتهم[١] ، كما سمح لهم أن يصوروا أنفسهم فى اللوحات التى كان هو طرفًا فيها كنوع من رد الجميل لهم[٢] . وهذا ما أدى إلى تصوير الحياة الاجتماعية فى تلك الفترة وعمل تصاوير لأهل الحرف الأخرى غير المصورين مثل الخطاطين ، المزوقين والمجلدين .

كما أنه كان قريبًا منهم ناقدًا لهم ، وأيضًا سمح لهم أن يعرضوا عليه ما قاموا به من أعمال وخطوات قبل أن تكتمل اللوحة حتى يتمكن من لفت نظرهم إلى ما يتطلب إعادته وتحسينه[٣] .

ومن الملاحظ أن معظم تصاوير العمال وأهل الحرف اشترك فيها فنانان أو أكثر كل فى مجال تخصصه . فالصور الشخصية قام بها من هو متمكن فى رسم البورتريهات وما أكثرهم فى المراسم الملكية . التلوين قام به فنان أيضًا لديه خبرة ودراية فى تركيبات الألوان، واستعمال الأحبار وتنسيقها بطريقة فنية متقنة . . أما التكوينات فقام بها فنان ثالث على علم بالأساليب الفنية المختلفة التى كانت سائدة فى الهند فى هذه الفترة وهى المورث الهندى ،

(١) انظر : S. P. Verma : Op. Cit., pls. XLII, XXXVII, XXXIX .

(٢) Ibid : pls : XLIV, XIV .

(٣) انظر : Amina Okada : Op. Cit., pls. 5, 7 .

والتكوينات الفارسية التى وفدت إليهم مع أمهر فنانى بلاط الشاه طهماسب : عبد الصمد ومير سيد على وأبيه مير مظفر ، وأيضًا الفنانين ذوى الأصل الفارسى مثل أقارضا . هذا بالإضافة إلى استعارة بعض من الأيقونات والمنحوتات الأوروبية التى وفدت مع الإرساليات الأجنبية ، وفى النهاية كان منتج هذا الخليط مدرسة التصوير المغولية الهندية التى رأينا أسلوبها فى موضوعات التصوير المختلفة ، ومنها موضوع تصاوير العمال وأهل الحرف التى رأينا فيها الأساليب المشتركة ، وأيضًا التعاون المشترك بين الفنانين فى إنتاج اللوحة الواحدة (انظر لوحات : ٨٨ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤) .

كما يغلب على تصاوير هذه المجموعة البساطة الشديدة فى التكوينات طبقًا للمكان الذى صورت فيه اللوحة ، وبالتالى تنوعت الأماكن تبعًا لطبيعة العمل الذى يقوم به العمال وأهل الحرف .

ففى المرسم الملكى رأينا الفنانين أثناء مزاولتهم العمل سواء مع أستاذهم الذى كان يصور فى اللوحة كشخص رئيسى وأمامه أحد تلاميذه يتلقى التعليمات منه (لوحة ٨٩) .. وفى نفس اللوحة رأينا الفنانين جالسين على مستويات تبعًا للدور أو الأهمية والمكانة الفنية . فى المرتبة الأولى جلس الأستاذ مع أحد تلاميذه ، يليه خطاطون مع رسامين ، ويبدو أنهم لم يكونوا بحاجة إلى توجيهات الأستاذ فكل واحد منهم انهمك فى عمله أو فى تبادل وجهة النظر مع الفنان الجالس أمامه . وفى المستوى الأرضى جلس الفنان الذى يقوم بصقل العمل وتلميعه يعمل بمفرده دون استشارة أحد .

أيضًا فى (لوحة : ٩٧) رأينا كاتبًا وفنانًا أثناء العمل ، وأيضًا فى المرسم الملكى .. حيث وضعت أمامهم عدة العمل من فرش ودفاتر وورق ودوايات الحبر وأقلام .. وقد قام المصور دولت بعمل صورة شخصية لنفسه كما هو واضح فى اللوح الذى بين يديه[١] .

وتميزت تصاوير العمال وأهل الحرف التى تمت فى مواقع العمل الطبيعية بالحيوية والنشاط والحركة ، وعكست بالفعل مدى إخلاص هؤلاء الحرفيين وتفاعلهم مع العمل

(١) انظر تصاوير أخرى لمصورين أثناء العمل فردية وجماعية فى :

Amina Okada : Op. Cit., pls : 4, 67, 68, 69, 155, 164.

S. P. Verma : Op. Cit., pls : XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXIX.

المكلفون به.. ففى (لوحة : ٨٨) رأينا العمل فى حديقة الوفاء التى أمر الإمبراطور بابر بتشييدها وملأها بالنباتات والأشجار التى وجدها فى المناطق المفتوحة حديثًا . ومما يستدعى الانتباه أنه وصفها فى مذكراته ، وأجاد بإسهاب فى وصفها . كما نراه يشرف بنفسه على أعمال الزراعة التى يقوم بها الفلاحون ويوجههم ويرشدهم إلى ما يجب زراعته وعمله.. وجدير بالذكر أن الحدائق الحديثة الموجودة الآن فى باكستان وأفغانستان هى نفسها التى ذكرها بابر فى مذكراته[١] .

موقع آخر من مواقع العمل الذى كان يجرى فيها العمل على قدم وساق ، كل منهمك فى أعمال البناء (انظر لوحة : ٩٤) .. بالفعل اللوحة معبرة ، وأعطتنا إحساسًا بأن هؤلاء العمال البنائين يقومون بالتشييد ليس فقط فى تلك الفترة البعيدة ، ولكن نرى فيها ما نراه الآن يحدث عند بناء أى مبنى .. حشد من البنائين كل واحد منهم مسئول عما يقوم به من عمل رغم المخاطر التى يمكن أن يتعرضوا لها انشغلوا فى أعمالهم لا ينظر أحدهم للآخر، ولا يستمع إلا لصوت الآلة التى بيدهم ، أو المشرف الذى يقوم بتوجيههم . كما رأينا الإمبراطور أكبر واقفًا متابعًا بنفسه لعملية بناء عتبة القصر ، ملوحًا بيده للعامل كأنه يشير عليه بعمل شيء ما يحسن أداء العمل .

ومن ضمن تصاوير العمال وأهل الحرف وجدنا تصويرة لطبيبين يتباريان فى تجربة دواء يحتوى على سم قاتل على بعضهما البعض .. وإمعانًا فى الواقعية نجدهما يجربان هذا السم على نفسيهما حتى لا يتحملان وزر النتيجة والتى ربما تكون مؤسفة .. لذلك كانت التجربة على نفسيهما لعلمهما بخطورة الدواء (انظر : لوحة ٩١) .

هناك تصويرة أخرى لطبيب أثناء مزاولته العمل فنراه يقوم بزيارة مريض حيث نراه واقفًا بجوار سريره بينما اثنان من الخدم أو المعاونين يساعدون المريض على الجلوس ليتمكن الطبيب من الكشف عليه .. كما نرى الصيدلى فى مقدمة اللوحة يقوم بطحن دواء فى هاون ، وأمامه سلطانيتين يبدو أنهما لوضع الدواء فى إحداهما .. اللوحة من ديوان حسن دهلوى ومؤرخة فى ١٦٠٢ - ١٦٠٣م، وتنسب للفنان ميرزا غلام ، محفوظة فى معرض والتر للفن فى بلتمور[٢] .

---

(١) S. R. Canly, Op. Cit., p. 104.

(٢) Amina OkadaOp. Cit., p. III, pl. 120

أيضًا نرى فى تصويرة أخرى من تصاوير العمال وأهل الحرف . . طبقة السقاة الذين كانوا يقومون بجلب الماء من البرك والمستنقعات أو ربما الأنهار والآبار أو الينابيع حيث وجدت . . فقد أوضحت (لوحة : ٩٢) عملية إحضار الماء لجنكيز خان ، ولم تكن عملية سهلة . حيث رأينا السقاة بعد إحضار الماء يقومون بتنقيته من الشوائب العالقة به لأن ماء المستنقع الذى أتت منه به وحل وطين ، ولا يمكن أن يسقى بها . . لذلك رأينا حركة ونشاط دائبين للقيام بهذه العملية الشاقة التى تمت على مراحل . أولها إحضار الماء من المستنقع كما هو ، ثانيًا : تمريره خلال قطعة من القماش الأبيض النظيف ، ولابد أن يكون نسيجهما ضيق جدًا بحيث لا تمر من خلاله ولا ذرة طين واحدة لضمان وصوله إلى الحاكم نظيفًا . . ربما ليس الحاكم فقط ، ولكن كانت هذه العملية تتم لتوصيل هذا الماء النقى لكل أهل البلدة بدون استثناء حفاظًا على أرواحهم وصحتهم . . كما رأينا فى اللوحة أن هذه العملية تجرى مرة ثانية أمام الحاكم ثم تعبأ فى قنينات ، وتقدم له حتى يكون متأكدًا من خلوها من الشوائب والأوساخ .

وقد قام بتنفيذ اللوحة أكثر من فنان ، وهم ثلاثة أحدهم قام بعمل التكوينات ، والآخر التلوين ، والثالث قام برسم الصور الشخصية ، ربما فى هذه الفترة لم يقم فنان بتنفيذ صورة بمفرده ، وذلك لصعوبة الموضوع وكثرة التكوينات والحاجة إلى ألوان متناسقة ومتنوعة دون الإحساس بالتنافر أو عدم الانسجام فى درجات الألوان ولكن بالفعل أجاد كل واحد منهم فيما قام به ، ولا نحس أن اللوحة بها نفور فى شىء على حساب الآخر.

وفى (اللوحة ٩٦) رأينا الشيخ الذى طلب منه الدعاء والتوسل إلى الله من أجل هطول الأمطار ليشرب المصريين الذين عانوا من الجفاف ، ويذكر النص أنه بالفعل هطلت الأمطار وأنقذت أهل مصر من العطش .

كما أن لوحة سعدى وهو يقوم بالوعظ أو الحديث من على المنبر للعامة الذين تجمعوا لسماع خطبته أو وعظه تعد من ضمن الأعمال التي كان يقوم بها أهل الحرف ، فسعدى ذلك الشاعر أو الواعظ الذى يقوم بوظيفة توعية الناس وإرشادهم إلى أمور دينهم الحنيف وهى وظيفة سامية لا تقل أهمية عن القيام بالبناء أو الفلاحة أو التطبيب ، والدليل على ذلك الإنصات الواضح من الواقفين لدرجة إنزعاجهم حينما حاول واحد من الجمهور

الواقف إزعاجه أو التشويش عليه فهموا للإمساك به قبل أن يصل للشاعر سعدى (انظر لوحة ٩٥) .

أيضًا (اللوحة ٩٠) نرى فيها أستاذ الموسيقى الذى يلقن تلاميذه الجالسين حوله درسًا فى فنون العزف على الآلات المختلفة فى قاعة مخصصة لهذا الفن الراقى .

أما اللوحة الأخيرة فهى تمثل مغسلة دار الخلافة لشاه جيهان أغا(*) ، وعلمنا منها الطقوس التى كانت تجرى أثناء غسل الميت ، ومن هم القائمون بهذه المهمة (فرقة الطوائف)، الملابس التى كانوا يرتدونها وتمثل زيًا خاصًا بهم ، ومما تتكون هذه الدار واشتمالها على مسبحة تستخدم لغسل الموتى ، وربما قاعة استقبال المعزيين فى الميت .

انظر أيضًا (اللوحة ٩٣) وهى تمثل جنازة أباقاخان الذى وضع فى تابوت وفوقه عمامته لأنه من رجال البلاط المهمين ونرى أيضًا الندابات فى أعلى اللوحة يقمن بالنحيب والصراخ مع سيدات الحرملك حزنًا على المتوفى .

على أية حال تنوعت تصاوير العمال وأهل الحرف ، وهناك بالتأكيد نوعيات أخرى من الحرف التى كان يقوم بها العامة أكثر من ذلك بكثير . . لكن راعيت عند اختيار هذه المجموعة أن تكون فى المقام الأول متنوعة وشاملة لأكثر من مهنة ، وبنظرة سريعة لما هو معروض سنجد من أهل الحرف : الفلاحون أثناء العمل فى حديقة الوفاء والأشجار التى قاموا بزراعتها (البرتقال ، الرمان ، الليمون) ، ثم الفنانون فى المرسم الملكى ومعهم الخطاطين والمزوقين . . أيضًا الطبيب أثناء العمل ومعه الصيدلى أو ربما كان الطبيب شخصيًا يقوم بإعداد الدواء بنفسه دون الاعتماد على أحد . وأستاذ الموسيقى الذى جلس مع تلاميذه فى قاعة مهيئة لدراسة هذا الفن الراق .

كذلك السقاة وهم يحضرون الماء ثم يقومون بتنقيته من الوحل والطين وتعبئته فى قنينات ثم تقديمها للشرب . وتوصلنا إلى أنه كان لهم زيًا خاصًا ، ويتكون من قميص صغير بأكمام قصيرة يقومون بعقده مع الحزام الملتف حول الوسط ، كما كان لهم عمامة ذات ريش تلبس على الرأس وتغطى الشعر تمامًا حتى لا يسقط فى الماء المعد للتقديم .

(*) متحف كلية الآثار – جامعة القاهرة – لوحة رقم : ١٧٤٠ تنشر لأول مرة فى :

رجب سيد أحمد المهر : مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند منذ القرن ١٠ هـ / ١٦م وحتى منتصف القرن ١٦ هـ / ١٨م فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، رسالة ماجستير – كلية الآثار – جامعة القاهرة ١٩٩٩م.

ومن الحرف الأخرى البنائون الذين رأيناهم يقومـون بأكثر من عمل ، وكل واحد منهم مسئول عمـا يقوم به من عمل مـثل : غربلة الرمل ، تكسيـر الحجارة ، نجـارة الخشب ، تركيب البلاط والعتبات ، ولا تقل حرفة نقل هذه المواد المستخدمة فى البناء أهمية عن الذين يقومون بالتنفيذ . . ولابد أن هناك ضمن الواقفين للإشراف على العمل مهندسين فى الموقع للتوجيه والإرشاد .

وأخيرًا فرقة الطوائف الذين رأيناهم فى مغسلة دار الخلافة ويقومون بتأدية الطقوس التى كانت متبعة فى تلك الفترة بالإضافة إلى المغسلين الذين يعملون فى المغسلة لغسل الميت قبل إجراء الطقوس عليه ، والندابات اللاتى يقمن بالعويل والصراخ فى قاعة الحريم .

وكمـا ذكرت كـان هناك تنوع هائل ووظائف مـختلفـة ألقت الضوء على أهـل الحرف والعمال الذين سـاهموا فى بناء الإمبراطورية المغوليـة فى الهند ، ولذلك كرمهم الأباطرة ، وسمحوا لهم بأن تكون تصاويرهم ضمن ألبوماتهم التى تؤرخ لحياتهم الخاصة والعامة .

لوحة (٨٨)

الموضـــوع : بابر يشرف على بناء حديقة الحرية

التـــاريخ : تصويرة من بابر نامة ، حوالى ١٥٨٩م

الـعـــمـل : «تكوينات بشنداس : الصور الشخصية لنانها

المـــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ١٤,٤ × ٢١,٩ سم

الحـــفـظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IM. 276-1913.

المـراجـــع : (صفحة ١) Amina Okada, Op,Cit., pl. 188.

S. P. Varma : Op. Cit., p. 383, pl V. (صفحتان) .

See also under Bishandas , C. V., p. 111, min. 1

الـنشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

كان الأباطرة مولعين بالمناظر الطبيعيةالجميلة والحياة النباتية والحيوانية التى رأوها لأول مرة عند فتحهم الهند فى أواسط آسيا وشمال الهند ووسطها لذلك اهتموا ببناء قصورهم وتضمينها الحدائق الغناء الواسعة التى تضم زهوراً وأشجاراً جميلة تثمر فواكه وخضار مثل شجر الرمان والبرتقال والليمون بما يبعث روائح عطرة جميلة .. كما يشاع أن الحدائق الجميلة التى نشاهدها فى باكستان وأفغانستان الحديثة هى نفسها التى شيدها بابر ووصفها فى مذكراته[1] .

مثل ما نشاهد لم يكتف الإمبراطور بالأمر ببناء الحديقة ، بل وقف بنفسه يوجه العمال والفلاحين مشيراً بيده بما يجب أن يفعلونه ويقومون بتنظيمه .. بينما يقوم العمال بتنفيذ ما يأمر به على الفور وبيدهم آلاتهم الزراعية .

قسمت الحديقة التى تلى المدخل مباشرة إلى أربعة أحواض مستطيلة زرعت بالورود والأزهار الجميلة بينما الأشجار المختلفة زرعت حول هذه الأحواض وتالية لسور الحديقة من كل جانب . كما نرى فى مقدمة اللوحة جهة اليمين فى الصفحة الأولى حوض ماء وبه مجرى مائى فتح ليكون متصلاً بالأحواض المزروعة ليمدها بالماء .

(١) S. R. Canly, Op. Cit., p. 104.

سمى بابر الحديقة بـ «حديقة الوفاء» ربما وفـاءً لعائلته وجده الأكبر تيمور الذى ورث عنه حبه للفـتح وتأسيس الإمبراطورية الجديدة فى الهند أو وفاءً وتـقديراً لله تعالى على تمكينه من الفتح المغولى للهند كمؤسس لأول إمبراطورية مغولية على أية حال تعبر اللوحة بشدة عما أراد بابر أن يقول ورأينا منه من فئات الشعب أثناء العمل المضنـى والشاق لتنفيذ أوامر الإمبراطور. فنرى أحدهم يقوم ببـذر البذور، وآخر يتابع الماء الذى يروى الأرض، وثالث قـد أمسك بيده فأسًا يحول به الطين ليغذى الزرع، ورابع يتحدث مع بابر وبيده لوح من الخوص ربما يستخدم لغرض ما فى الزراعة حيث يشير الإمبراطور بيده إلى الرجل ليضعه فى مكان ما.

خلف الإمبراطور وعند الركن الغربى للحديقة وقف رجال البلاط والحاشية يتابعون هذا الحدث المـهم . وخلف أسوار وباب المدخل وقف الخـدم والسيـاس مع أحصنتـهم ينتظرون انتهاء الزيارة .

اللوحة بتكوينـاتها الجميلـة لبشنداس أما الصـور الشخصـية فهى لنانهـا أسلوبها هندى خالص وألقى الضـوء على بعض أنواع الفاكـهة والخضـار التى كانت تزرع فى تلك الفـترة (البرتقال - الليمون - الرمان) وفى هذه المنطقة .

يلف حول الحديقة سور عال من كل جانب لحمايتها من اللصوص وقطاع الطرق ، كما كان هناك من يحرسها ويرعاها أثناء الليل .

وفى خلفيـة اللوحة نرى فى الجـانب الأيسر خلف السـور من الخارج تلالاً ومرتفـعات تتجه إلى أعلى تتـخللها بعض أغصان الأشجـار وقفت عليها طيور كـما برز من بين التلال ظبى جميل وقف يشاهد المنظر ونرى السماء من خلال الأشجار والتـلال تطير فيها العصافير والحمام وبها بعض ظلال وتهشيرات بالألوان الفاتحة والغامقة .

هذا المجهـود الفنى الرائع ربما يمثل العمل الأول لـلفنان بشنداس الذى أعطانا إحسـاسًا قويًا بدرايته بالتكوينات وأدق التـفاصيل عندما نفذ لوحة كهذه توضح اهتـمام أول إمبراطور مغولى فـى الهند برغم انشغاله بالفتـوحات وتأسيس الإمبـراطورية كان لديه وقت للتشـييد والبناء وتجميل الإمـبراطورية كما بينت لنا طرق الفلاحـة والزرع ومن ثم القائمين على هذا العمل الذى كان مخططًا ومدروسًا بعناية فائقة(*) .

(*) انظر تصاوير شملت حـدائق ومتنزهات توضح مدى عناية الأباطرة بالطبيـعة والجمال وتضمين قـصورهم تلك الحدائق المشيدة بعناية ، (كتالوج اللوحات : ٢ ، ٩ ، ٣٩ ، ٦١) .

لوحة (٨٩)

الموضـــــوع : مصورون وخطاطون أثناء العمل فى الكتاب خانة

التـــــاريخ : صفحة من مخطوط أخلاقى ناصرى لناصر الدين توسى حوالى ١٥٩٠-١٥٩٥م .

العـــــمل : نقش على الهامش السفلى Soginu سجنو أو Saha ساحو

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاسـات : ٢١ × ١٠,٥ سم (الصورة) ٢٣,٩ × ١٤ سم (الصفحة)

الحـــــفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغان الخاصة Ms, 39 fol 196a

المـــراجـــع : Amina Okada, Op. Cit., pl. 3

S. R. Canly, Op, Cit., pl. 39.

اللوحة تعبر عن نفسها – ورشة عمل حقيقية نرى فيها المعلم أو الأستاذ وطلبته أو المتدربين أو باقى المساعدين له فى العمل . . يجلسون على مستويات حسب أهميتهم أو الدور الذى يقومون به . . فى المستوى الأول جلس الأستاذ وطالب أو متدرب وخادم يقوم بالتهوية لهما . فى المستوى الثانى أو الأوسط جلس الكتبة والمصورون منهمكين فى العمل وتبادل وجهات النظر . فى المستوى الأخير أو على الأرضية نرى المجلد أو المذهب وهى وظيفة لا تقل أهمية عن الوظائف التى ذكرت سابقًا . . وثلاثة من الحرس أو هم موظفين فى المرسم وينتظرون دورهم أو معاونين فى العمل .

يمثل المكان المصور قاعة فخمة من قاعات المكتبة أو المرسم الملكى جلس فى مستواها الأعلى الأستاذ ويبدو ذلك من هيئته الفخمة وإشارة يده التى تدل على أنه يوجه المتدرب أو الطالب الجالس أمامه واضعًا لوحة مثبتة بها ورقة على ركبته بينما يمسك بيده اليمنى فرشاة يهم بالرسم بها بناءً على تعليمات أستاذه ، وبينهما على الأرض وضعت مستلزمات العمل : علبة الفرش ، دوايات الحبر والألوان ، صحن خلط الألوان وإعدادها للاستعمال . . فى المستوى التالى الأقل ارتفاعًا جلس الكتبة والمصورون . فنرى ثلاثتهم أثناء العمل ، اثنان متقابلان فى المقدمة الجالس على اليمين مصور بين يديه لوح يسنده على ركبته واضعًا يديه الاثنتين على الورقة يرسم باليمنى ويسند باليسرى ، والآخر أمامه واضعًا دفترًا مفتوحًا على صفحة بيضاء على ركبته اليسرى ويسند دفتره بيده اليسرى ، بينما يده اليمنى تغمس الريشة

أو القلم فى دواة الحبر استعداداً لتنفيذ العمل ، يتحدثان معًا فى أمور العمل الذي بين أيديهم وفى الخلف جلس تلميذ صغير وهو أيضًا رسام لأنه يضع اللوح على يديه اليسرى ونرى على الصفحة إسكتش لصورة شخصية ربما رسم أولى له شخصيًا أو لأحد الجالسين أثناء العمل .

فى مقدمة اللوحة وفى الركن الأيمن بالتحديد نرى المجلد أو المذهب وقد جلس يعمل واضعًا ورقته على لوح كبير ربما لعمل مقاسات على الجلد أو الورق المقوى الذى يستخدمه فى التجليد وهذه وظيفة تحتاج لتركيز ودقة شديدين وهذا ما رأيناه على وجه الرجل المنهمك فى العمل وقد رفع كميه عاليًا وربما يقوم الرجل بصقل وتلميع الصفحة التى تصل إليه وإعدادها للوضع فى الألبوم ولذلك وضع فى المقدمة لأنه يمثل المرحلة الأخيرة فى إعداد الصورة .

«عمل ساحنو أو ساچنو » وهذا النقش موجود أسفل الإطار السفلى جهة اليسار . . بالنسبة لأعماله الأخرى لم نرى توقيعه على تصاوير أخرى إلا أن Beach يرى أنه كان له تصويرة فى مخطوط تيمور نامة فى ١٥٨ وربما المصور نفسه الذى قام بعمل هذه التصويرة(١) .

(١) Beach, M. C. The Tmperial Image : Painting for the Mughal court, Freer Callery of Art Washington 1981, p. 218.

لوحة (٩٠)

الموضــــوع : سهرة موسيقية (أو أستاذ موسيقى وتلاميذه)

التـــــاريخ : مغولى هندى ، صـفحة من أخلاقى ناصـرى لناصر الدين توسى ١٥٩٠-١٥٩٥

المـــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق

المقـاسـات : ٢٣,٩ × ١٢,١ سم (الصفحة) ٢١ × ١٢,٣ سم (الصورة)

الحـــــظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المـــراجـــع : S. R. Canly, Op, Cit., pl. 92, p. 124-125.

اللوحة ترجمة للنص المنقوش عليها حيث يتحدث عن الأخلاق وفضائلها والمساواة التى تتضح فى أجل معانيها فى منظر الأستاذ الجالس أمام تلاميذه يعلمهم الموسيقى على آلاتهم المختلفة بنغمات تنقى النفس من الحقد والضغينة ، وتنشر العدالة بينهم .

رسم الأستاذ بحجم أكبر من خدمه وتلاميذه كعنصر رئيسى فى اللوحة بيده كتاب وحوله كتب أخرى على الأرض أو ربما نوت موسيقية يعلم منها التلاميذ . أمامه جلس ضارب على العود بجواره عازف ربابة ، وآخر ينفخ فى الناى .

يتقدم المقعد الجالس عليه الأستاذ وفى الوسط منضدة عليها قنينات شراب وحولها أوانى طعام مغطاة بالإضافة إلى ما يحمله الخادم من طعام ويتجه لتقديمه للجالسين . . يتوسط مقدمة اللوحة بحيرة مربعة الشكل يسبح فيها بط زيادة فى شاعرية اللوحة ورقتها .

أما الخلفية فنرى فيها ايوان ، يتوسط جداره المواجه للمقدمة باب فتحت منه ضلفة واحدة وفى الجوانب نوافذ علوية وسفلية مغلقة وربما كانت مجرد زخرفة فى الجدران . أما الجدران العلوية بها نقوش زخرفت بأوانى وقنينات مختلفة الأشكال والأحجام لإضفاء جو من الشاعرية والرومانسية على الأماكن التى كانت تطول فيها الجلسات ويقام فيها أنشطة مثل الموسيقى ، والرسم وما يتبعه من أعمال أخرى مثل التزويق والتزيين والزخرفة . وربما كانت هذه الكوات لها تأثير على صدى أو رجع الصوت بالنسبة لبعض الآلات وتؤدى وظيفة السماعات التى تجسم الصوت فى وقتنا الحالى .

ليس هناك ما يدل على منفذ هذا العمل ومن الصعب نسبته لأى من الفنانين ، خاصة أن مخطوط أخلاقى ناصرى كان يتضمن أفكاراً أخلاقية وفلسفية يمكن توضيحها بالصورة لذلك فلابد أن ينسب لأحد فنانى مرسم أكبر الأوائل حيث اعتبر هؤلاء الفنانين ووجدوا فى مثل هذه الموضوعات مجالاً واسعًا لإظهار فنهم وإنتاج تصاوير غير مألوفة ويمثل مناظر داخلية وأخيراً هى ترجمة واضحة للنص المنقوش(*) .

(*) انظر الكتالوج لوحة ٨٩ من نفس المخطوط .

لوحة (٩١)

الموضـــوع : أحد الأطباء يقتل آخر (أو طبيبان متنافسان)

التـــاريخ : من خمسة نظامى ، ١٥٩٥ م.

العـــمل : توقيع مسكين

المـــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ١٠,٩ × ١٧,٥ سم

الحـــفـظ : المكتبة البريطانية ، لندن M. Or. 12208. fol 23 V

المــراجــع :

Amina Okada, Op,Cit., pl. 143.

S. R. Verma : Op, Cit., (see Abul Hasean C. V.) p. 289. min. 21.

النشـــر : لم تأخذ حقها فى النشر

نرى فى اللوحة طبيبـين أثناء العمل حيث يجربان على بعضهـما البعض نوعًا من أنواع السموم الفـتاكة . يبدو الطبـيب الجالس على يمين اللوحة ، جلس ينتظر نتـيجة السم الذى أعطاه لزميله الجـالس فى الجهة المقابلة له ، يبـدو عليه الإعياء الشـديد من قوة الدواء الذى أخذه وربما يؤدى إلى وفاته .

جلس باقى الأتباع مـن حولهمـا يتابعان أثر هذا الدواء الفـتاك على الطبـيب ، فجلس أحدهم يسنده من الخلف ويحاول أن يجعله يستريح على صدره حيث لعب السم به وأصابه بالإعياء ، وآخر خلفه يبدو من مـلامحه مندهشًا ومستغربًا ما يحدث ثم شاب صـغير نسبيًا وضع يديه على صـدره من هول المفـاجأة وأربـعة آخـرين جلسـوا فى المقدمـة ظهـرهم لنا وتعبيراتهم وحركات أيديهم تدل على الدهشة والحزن لما حدث ولا يمكن الرجوع فيه .

أيضًا جلس خلف الطبيـب المجرب - جهة اليمين - أتباع آخـرين أيضًا منهم من وضع يده على فمه ، وآخـر وضع إصبعه فى فمه وأخيـر فتح عينيه ليتحـقق مما يحدث . . بينما الطبيب جلس غير منفـعل بما يحدث لأنه هو وحده الذى يعلم مدى فداحته . أمـامه كتاب وبينه وبين الطبيب الآخر قنينة الدواء . أيضًا بجوار الطبيب الآخر كتاب طب آخر مقفول .

اللوحة تحمل توقيع مسكين . وأيضًا قيـامه بنسخ صورة منقولة من المنحوتات الأوروبية حيث نرى على الجدران فى خلفية اللوحة تصاوير شخصية لملائكة ورهبان . وخاصة اللوحة الموجودة على الجدار السفلى وهى للست ماثيـو مع ملاك يساعدها فى الكتابة ، ورأينا نفس

اللوحة فى تصويرة أخرى من عمل كيوداس[١] ، وهذا يدل على أن المصورين أمثال مسكين، كيوداس، مانوهر ، وبسوان . وهؤلاء الفنانين يحلوا لدى الإمبراطور أكبر عندما كان قصره فى لاهور ولابد أن هذا القصر امتلأت جدرانه بتصاوير أوروبية ، وهى التى نسخها الفنانون فى رسومهم[٢] .

على أية حال هناك فى اللوحة تكوينات أوروبية أخرى مثل الستائر المتدلية أعلى وحول الجدران المرسوم عليها مناظر أوروبية ، كذلك الأعمدة التى تتقدمها ، والكرانيش التى تعلو القاعة ذات الجدران المرسومة ، أيضًا تحديدات الملابس وبصفة عامة الموضوع والشكل العام للصورة .

(١) S. P. Verma., Op. Cit., See Under Kusudas C. V. , p. 212, min. 2 .

(٢) Amina Okada., Op. Cit., p. 133. .

لوحة (٩٢)

الموضـــوع : چنكيز خـان يشرب ماء مطهر من الطـين (الوحل) من مستنقعـات البلجون Baljun

التـــاريخ : مدرسة مغولية هندية من مخطوط جامع التواريخ - ١٥٩٦م

العـــمـل : تكوينات لال ، تلوين چاچوان الكبير ، الصور الشخصية لمادهو

المـــادة : ألوان مائية على الورق

الحـــفـظ : مخطوط جامع التواريخ

النشـــر : لم تنشر من قبل .

نرى فى اللوحة عـمال وسقاة أثناء العمل يحـاولون إحضار ماء نقى من مـستنقع ملىء بالوحل والطين حيث كان يعسكر چنكيز خان بقواته بالقرب من منطقة Baljun .

يبدو أن العمليـة شاقة ليست سهلة حيث شـعر القائد چنكيز خان بالعطش فـأمر أتباعه بإحضار ماء للشرب . . ومن ثم بدأت عمليـة البحث ومحاولة تنقية هذا الماء مما علق به من أوساخ . ففى مـقدمة اللوحة نرى مـجموعة من الرجـال بجوار المستنقع أحدهم مـعه قنينة وكوب يقوم بنقل الماء لآخرين معهم قطع قماش بيضاء نظيفة وأوانى تحتها ، يقومون بوضع الماء داخل القماش وربطهـا جيداً من أعلى ثم ينزل الماء ببطء من خلال النسـيج الضيق لهذا القمـاش بينما تعـلق للأوساخ فى الجزء الـداخلى ثم ينقل الماء المصفى إلى قنينـات الشراب النظيفة ، ويبدو أن عـملية تصفية الماء من الشوائب كانت تتم أكـثر من مرة ، يقوم بالمرحلة الأولى هؤلاء الرجال القريبين من المستنقع ثم هناك أمام چنكيزخـان تتم العملية نفسها للمرة الثانية حيث رأينا رجل جالس بجوار الخيمـة أمامه منضدة تعلو الأرض وضع عليها سلطانية واسعة ، ويمسك هو بكلتا يديه قماشة بيضاء نظيـفة يمر خلالها الماء للمرة الثانية وربما الثالثة للتأكـد من خلوه ونظافتـه من أى شوائب قبل تعـبئتـه فى القنينة التى تملأ منهـا الآنية التى سيشرب منها چنكيز خان ويبدو أن التعبئة تتم أمامه للتأكد من النظافة التامة . . وقف رجال البلاط والحاشـية أمام وخلف الإمبـراطور يتحدثون معًـا ويراقبون الخدم وهم يقـومون بهذه العملية الشاقة .

يبدو أن الذين يقومون بـهذه العملية هم من العمال المتخـصصين حيث رأيناهم يرتدون أزياء مخـتلفة عن أتباع الملك فالجلبـاب مرفوع ومثـبت فى الحزام المعقود عند الوسـط وتحته

سروال داخل البوت الذى يصل إلى الركبتين . كذلك غطاء الرأس حيث كان بعضهم يرتدى عمامات تخرج منها ريشة بالوسط ومجموعة من الريش تغطى الرأس كله ويتدلى الطرف على الظهر قليلاً.

هناك مجموعة من الخيام الفخمة .. نرى فى الخيمة الرئيسية چنكيز خان جالسًا على سجادة وظهره مستنداً على وسادة ضخمة .. صفحة أخرى فى الجانب الأيمن من اللوحة جلس بها المشرف على عملية تنقية الماء لأنه كان يرتدى نفس العمامة الغريبة كما يقدم له الماء فى مرحلته الأولى ليقوم بتجربته قبل أن يقدم للملك . تكوينات اللوحة للفنان للال ونرى أنها مزدحمة حيث الخيام احتلت الجانب الأيمن للوحة من المقدمة للمؤخرة .. بين تلك الخيام نرى حصانين يحتسيان الماء ، وخلف خيمة المشرف على جلب الماء نرى رأس جملين منتبهين للحرس الذى يقدم الماء لچنكيز خان ، أيضًا تلال تتخللها أغصان وحشائش وأشجار تحمل أوراقًا تفصل بين خيمة العمل وتلك الجالس تحتها چنكيز خان .. كما رسم لال فى خلفية اللوحة وأقصى الركن الأيسر مبانى معمارية تنتهى بقباب مستديرة وأخرى مسننة يتقدمها تل أخضر ويعلوه شجرتان ضخمتان ..

ثم ملأ أعلى اللوحة باللون الأزرق السماوى مع بعض تهشيرات غامقة فى بعض الأجزاء .

الألوان التي نفذها چاچوان الكبير واقعية ومتنوعة وتوزيعها داخل اللوحة جيد رغم عدم معرفتنا به كفنان إلا من خلال هذه اللوحة .

الصور الشخصية لمادهو ، يبدو أنه من الفنانين المبكرين جداً الذين عملوا فى بلاط أكبر ، وله أعمال فى الرزنامة كمصور بورتريهات بالإضافة إلى أعمال مشتركة قام بعمل الرسوم الشخصية والتلوين[1] .. وهذه اللوحة كما ذكرنا قام فيها بعمل الصورة الشخصية التى نرى بوضوح أنها متميزة ومتفوقة حيث عبر الفنان عن الموضوع المصور بحساسية بالغة وحركة ونشاط دائبين فجعلنا نعيش الموضوع بحيوية وطاقة واقعية وكأن بالفعل عملية جلب الماء وتنقيته من الشوائب كانت تتم بإشراف رأس الدولة ويقوم بنفسه بمتابعة عماله وتجريب الماء قبل أن يصل للمدينة .

(١) S. P. Verma., Op. Cit., See Under Madham C. V. , p 234.

لوحة (٩٣)

الموضـــــوع : حداد لوفاة أبقاخان

التــــاريخ : مغولى هندى ، من مخطوط جامع التواريخ ١٥٩٦

العـــمــل : رسم ميكاند ، عمل بانوارى خان (الكبير) حسب النقش

المــــــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر

المقــاســات : ٢٤,٥ × ٣٦,٦ سم (الصفحة) ٣٠,٦ × ٢٠,١ سم (الصورة)

الحـــــفـظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة

المــراجـــع : S. R. Verma : Op, Cit., pl 90.

تمثل اللوحة جنازة أبقاخان ، ربما أحد العسكريين المتوفين أو من رجال البلاط ، لذلك كانت جنازته مهمة كى تسجل أحداثها تكريمًا له .

يتوسـط التـابوت اللوحة وهو مغطى بالقـماش القطيفـة الموزعة عليه زخارف نبـاتـية كـما وضعـت عمامة المتوفى فـوق التابوت مما يدل على أهميتـه فى العائلة . وقف باقـى الرجـال حول التابوت من كل جانب ينتحبـون ويبكون المتوفى ويبدو عليهم شدة التأثر . . كما نـرى عند المدخل من الداخل والخارج رجال يرتدون عمامات ذات ريش يخـرج منهـا مـن أعلى ، وربما يمثلون طائـفة المغـسلين أو الحانوتيـة الذين جاءوا لحـمل النعش . . عند المدخل وقف الحارس يوجه الأتبـاع الذين حملوا الطعام فى صحون كبيـرة يريدون توصيلها للداخل ولكنه منعهم نظرًا للحزن المخيم على المكان والذى يتبعه الصوم عن الطعام .

أعلى اللوحة وبالتحديد فى قاعـات الحريم نرى الندابات وسيدات العائلة ينوحن ويبكين على المتوفى . . وكلها تكوينات رأيناها من قبل فى الألبـومات التيمورية[1] . . لكن تقسيم المنظر إلى مستويات يتـقدمها البوابة والحارس والأتباع ، ثم يتـوسطها العنصر الرئيسى وهو النعش ورجال البـيت وزملاء المتـوفى وطائفة الحانوتيـة ، وأخيرًا المـستوى الأخـير العلوى المخصص للحـريم وإظهار عواطفـهم الجياشـة ، بالإضافة إلى غلبـة الطابع الإسلامى على الجنازة رغم أن المتوفى بوذى كل ذلـك ينطبق مع تصاوير مخطوط أكـبرى منذ ١٥٩٠ م ، . وتنطبق على تصويرة لجنازة أخرى ربما سيدة ترجع لنفس المخطوط[2] .

(١) S. R. Canly, Op. Cit., p. 122.

(٢) Martin, F. R., Op. Cit., London 1912, pl. 216.

اللوحة عمل مـشترك لمكند وبناورى كلان حيث وجد النقش تحت الإطار السـفلى جهة اليمين ، وتدل الصـور الشخصـية والتكوينات ، والحركـات والانفعالات النفـسية وتقـسيم اللوحة إلى مسـتويات ، والخلفيات المعمـارية على إمكانيات عالية للفنانين ومـقدرة فنية فى تمثيل جنازة لمتوفى ونقل الإحساس بالحزن والأسف .

لوحة (٩٤)

الموضـــــوع : أكبر يشرف على أعمال بناء فى فتح بور سكرى

التـــــاريخ : مغولى هندى ، أكبر نامة ١٥٥٦-١٦٠٥

العـــــمل : تكوينات نلسى ، تلوين باندى ، صـور شخصـية مـادهو الصغيـر (حسب النقش الموجود تحت الإطار السفلى)

المـــــادة : ألوان مائية على الورق

الحـــــفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لدن Is, 2 - 1896, no. 117, pl. 91

المـــراجـــع : S. R. Verma : Op, Cit., pl IX. See Also under Tulai C.V., Min 31, Madhar Khnard C. V. min 14, Bandi C.V. min. 5.

نرى فى اللوحـة موقع بناء على الطبـيعـة حيث البنائين والنجارين والحمـالين ، وهم يجدون ويجتهدون فى بناء ربما قصر الخلافة فى فتح بورسكرى بعد أن يتم لأكبر الفتح العظيم.

الإمبراطور أكـبر يشرف بنفســه على أعمال البناء ، فنراه فى أعلى اللوحـة يتحدث مع العامل الذى يقوم بتثبيت عتب المبنى بأزميله ومسماره الصلب ، بينما وقف خلف أكبر اثنان من الخدم أحدهما يظله بمظلة والآخر يهوى له..

على سقالة عالية نرى العمال يصـعدون ويهبطون حاملين مواد البناء المختلفة : الرمل ، الأسمنت ، الطوب والحجـارة . . بينما وقف العمال الآخرون أعلى البـناء ، بعضهم يتلقى هذه المواد لتحويلها إلى القائمين بتركيبها وتثبيتها فى مواضعها الحقيقية..

ونراهم جالسين فى المستوى الثانى من المبنى جهة اليـسار أحدهما يقوم بتركيب درجات السلم من الداخل . . والآخـر يجلس من الخارج يقوم بتـثبيـتها فى الجـهة الأخرى بينهـما وقفت امرأة تقوم بعملية المناولة لما يطلبونه من مواد لتـثبيتها أسفل المبنى وعلى الأرضية نرى الأعمدة المثبت عليها السقالة التى تستعمل للصعود والهبوط لنقل مواد وعدد البناء المختلفة . ويجوارها مـجموعـة أخرى من العـمال يؤدون مهـام أخرى مثل عـجن أو خلط المادة التى تستخدم فى لصق الطوب مع بعضه البعض وهى فى الغالب من الحصى أو الرمل والأسمنت والماء فيـقف الرجل المسئـول عن ذلك وسط تل من هذه المواد المخلوطة ويقوم بتـعبـئة طبق لعـامل يقوم بتـوصيله إلى الآخـر من الجالسين أعلى . . حـول هذا الرجل تجلس سيـدتان

إحداهما تقوم بتفتيت الأحجار لاستعمالها فى الخلطة ، والأخرى تقوم بغربلة هذه المواد لتكون خالية من الشوائب أمامها جلس رجل القرفصاء يقوم برص الطوب فى طبق تمهيداً لنقله لأعلى .

فى مقدمة الصورة رجل معه منخل مثبت على عصايتين طويلتين يقوم أيضًا بغربلة مواد البناء من الأوساخ .

فى المقدمة الأمامية جلس رجال أمامهم ألواح خشبية كبيرة ربما كانت أبواب أو نوافذ القصر يقومون بالدق عليها أو عمل ثقوب فيها ، كما نشاهد رجل آخر يثبت لوح خشبى على الثقالة وخلفه آخر أيضًا يدق على لوح خشبى .

وبين العمال البنائين هنا وهناك وقف رجال يشرفون عليهم ويوجهونهم للعمل بهمة ونشاط أما باقى رجال البلاط الذين أتوا مع أكبر نراهم جانب اللوحة الأيمن مصطفين بينهم اثنان يحمل كل واحد منهما بازاً على يده . ونرى بقرتان أو ثلاثة مسك لجامهم سايس ويقف معهم عند الركن الأيسر السفلى للوحة وهو يتحدث مع الرجال الذين جلسوا فى مقدمة اللوحة يثبتون مسامير طويلة فى ألواح الأخشاب التى أمامهم .

يتضح أن هذه الأعمال التى يقوم بها مجموعة البنائين والنجارين هى النهائية فى القصر حيث إنها تتم فى الخارج ونرى القصر من الداخل مكتملاً بزخارفه وكرانيشه وشبابيكه . لذلك كان أكبر هناك ليضع لمساته وتوجيهاته الأخيرة حتى يكتمل البناء مثل ما أراد .

اشترك فى عمل اللوحة ثلاثة فنانين أجاد كل واحد منهم فيما تخصص فيه من أعمال لذلك كانت اللوحة حية وواقعية وأعطتنا الشعور بأننا فعلاً فى موقع عمل نشيط وحيوى كما لم ينس الفنان مادهو الصغير أن يشترك النساء فى بعض الأعمال التى تتناسب مع طبيعتهم الدقيقة مثل غربلة مواد البناء من خلال المنخل الشيك أو تفتيت الأحجار إلى أجزاء صغيرة، أو أعمال المناولة حيث السيدة المرسومة أعلى اللوحة تناول العمال الطوب المستعمل فى درجات السلم .

على أية حال اللوحة نقل حى وصريح لموقع عمل فى بناء قصر أو مبنى ألقى الضوء على مراحل البناء المختلفة والقائمين على العمل والمشرفين عليهم والمساعدين لهم وبينهم سيدات والآلات والأدوات المستعملة ، علاوة على ذلك وجود الإمبراطور الذى يشرف بنفسه على العمل متحدثًا مع كل عامل على حدة .

لوحة (٩٥)

الموضـــــوع : سعدى خطيبًا (واعظًا)
التـــــاريخ : مدرسة مغولية ، صفحة من بستان سعدى ، حوالى ١٩١١م
الـعـــــمـل : تنسب لمسكين
المـــــادة : ألوان مائية معتمة على الورق
المقـاسـات : ١١,٣ × ١٦ سم
الحـــــفـظ : جولستان CPNA متحف فيليب للفن ، فلادلفيا
الـنشـــــر : لم تنشر من قبل .

نرى فى اللوحة الشاعـر سعدى واقفًا أعلى مـنبر مكشوف موضوع فى حـديقة وحوله وقف رجال من عامة الشعب جاءوا طلبًا للموعظة أو سماع خطبته .

وقف سعـدى على الدرجة الثـانية للسلم الموضـوع داخل المنبـر الخشبى يرتـدى جلبابًا طويلاً ذا أكمـام طويلة تحته قـميص وفى وسطه حـزام أبيض يتدلى حتى ركـبتيـه ، حافى القدمين يبدو من حركات يديه الانفعال والحدة فـى الكلام الموجه إلى جمهور العامة الواقفين فى الجهة اليسرى للوحة أو على يمين سعـدى . وهم بالتالى منفعلين وينصتون له ويحركون أيديهم غضبًا واستغرابًا من كلامه .

فى المقـدمة وفى اليـسار رجل يجـرى خلف آخر يداه ممدودتان للأمـام والآخر يـهرول مسرعًا لدرجة أن عباءته تطايرت منه وانخلعت من يديه فلم نعد نرى كفيه .

على الجانب الأيمن جمهور آخر من الناس يتحدثون إلى بعضهم البعض والبعض الآخر ينصت للواعظ الشاعـر سعدى وأحدهم فى المقدمـة جلس القرفصاء واضـعًا يده على خده ويبدو عليه الشعور بالأسف والندم .

مـلأت الزهـور والأشجـار الكثيفة مؤخـرة ومقـدمة اللوحـة كما نرى فـى منتصف المقدمـة وخلف الإطار مباشـرة جزءًا من النافـورة التى توسطت الأشجـار التى بدت على جانبيها .

نسبت اللوحة للفنان مسكين[1] وذلك لأسلوب العمل فى الصور الشخصية التى تخصص وتفوق فى عملها ، أيضًا كان مصورًا بارعًا للحيوانات والطيور والنباتات ، وكان مراعيًا جيدًا لقضية الكل والضوء . نلمس ذلك بوضوح فى لوحتنا هذه التى نسبت له ، وهذه النسبة موفقة وتنطبق مع أسلوبه تمامًا .

(١) S. P. Verma . Op. Cit., See under Miskin C. V. p. 287, min. 69?

لوحة (٩٦)

الموضـــوع : زؤل نون Su'L Nun يصلى لسقوط المطر من أجل المصريين

التـــاريخ : مغولى هندى (مقتطفات من سعدى) ، حوالى ١٦٠٤م.

العـــمـل : النقوش (عبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) و المخطوط كله لا يحمل سوى اسم اثنين من المصورين

المـــادة : ألوان مائية معتمة ، ذهب وحبر على الورق

المقـاسـات : ٤١,٩ × ٢٦,٨ سم (الصفحة) ، ١٥,٣ × ٢١,٩ سم (الصورة والنص)

الحــفـظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة (صفحة ٦٢ أ)

المـراجـع : S. R. Canly : Op. Cit., pl. 96.

النشــر : لم تأخذ حقها فى النشر .

نرى فى اللوحة شيخًا راكعًا على ركبتيه أمام مجرى مائى رافعًا يديه أمام صدره للدعاء. . من خلفه وقف الناس أيضًا رافعين أيديهم للسماء مهللين بالدعاء من أجل سقوط الأمطار لأهل مصر الذين أصابهم الجفاف من جراء قلة المياه . . وفى مقدمة اللوحة فى الركن الأيسر نرى عجوزاً ضريراً يشق طريقه بعصا من غصن شجرة يساعده شاب يقوم بشرح ما يرى من حوله من أحداث .

يحكى النص المكتوب أعلى اللوحة أن أهل مصر تعرضوا لمشكلة نقص المياه . لذلك ناشد أحد المصريين القديس زؤل نون أن يصلى من أجل هطول الأمطار لتغمر الأبيار بالماء ليشرب الناس فى مصر . . وبالفعل استجاب له الشيخ وذهب لأقرب مجرى مائى ينساب من التلال وركع للصلاة والدعاء . . ثم هرب إلى مدين مسرعًا خشية ألا يستجيب لدعائه الإله واختفى ، لكن عند سماعه بسقوط الأمطار بعد عشرين يومًا ، عاد مسرعًا إلى مصر ليهنئ الشعب ببركات الدعاء التى استجاب لها الإله .

النقش كما ذكرنا لعبد الرحيم الهراوى الذى وجد اسمه منقوشًا فى افتتاحية المخطوط، لكن المكان وتاريخ العمل وراعى العمل لم يذكر عنه أى شيء ، إلا أن الصفحة الأولى وجد عليها خاتم شاه چيهان[1] .

بدأ العمل فى هذه المقتطفات فى مراسم أكبر لذلك فهى تحمل الكثير من أساليب

(١) S. R. Canly, Op. Cit., p. 127.

مصورى هذه الفتـرة . . واستمر تجميعـها فى عهد جهانجيـر ليتطور الأسلوب على يد جيل المصورين الجدد فى مراسم جهانجير . .

ذكر اسم اثنين فقط من المصورين على هوامش صـفحتين وهما دهرام دانس وهيرناند ، ولذلك ربما كانت هذه التصويرة من عمل أحدهما فى فترة حكم أكبر حيث الخصائص الفنية للمرسم فى تلك العـهد كشخـصيات الفردية المـيزة مثل الشيخ هنا وورائه عـامة الناس . تكوينات الصخـور المرسومة بدقـة وعناية وطبيـعية لدرجـة رسم الحيوانات البـرية فقط هنا وهناك. نبع الماء المتفجر من بين الصخور وتسبح به البطات . . الأشجار التى تخللت التلال والصـخور ويطيـر حولهـا الطيور الجـميلة ، الألوان المعـتمـة التى يغلب عليهـا الوردى ، الأحمر، والبرتقالى ، والأصفر ، وأخيراً السماء المهشرة بالفرشاة مع تجمع كتل السحاب . كلهـا أساليب رأيناها فى أكـبر نامة وتجـذبنا بشدة نـحو الطرز المرسومـة التى غلب عليـها المحافظة على الموروث .

لوحة (٩٧)

الموضـــوع : الكاتب عبد الرحيم أمبريان قلم والمصور دولت أثناء العمل

التـــاريخ : صفحة من خمسة نظامى ، حوالى ١٦١٠م.

العـــمـل : توقيع دولت

المـــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ٣٠ × ١٩,٥ سم

الحـــفـظ : المكتبة البريطانية ، لندن Ms. Or. 12203 fol 325 b

المـــراجـــع : S. P. Verma : Op. Cit., pl. xxxIII See also under Deulat C.V. min. 8.

Amina Ckada : Op. Cit., pl. 2.

النـشـــــر : لم تأخذ حقها فى النشر

كاتب ومـصور فى المرسم الملكى أثناء مـزاولتهما الـعمل . . الكاتب هو عبـد الرحيم أمبريان منهمكًا فى العمل وضع ورقته على ركبـته اليمنى يكتب عليها بقلم رفيع مسكه بيده اليمنى بينما اليد اليسرى تسند الورقـة ، المصدر هو دولت جلس فى مواجهة الكاتب واضعًا اللوح المرسوم عليه صورة شخصية ربما للكاتب أو له هو شـخصيًا ويغمس فرشته فى دواية اللون التى وضعت بجوار ركبته اليمنى .

نرى على أرضـية الغرفـة أدوات الرسم الموزعة هنا وهـناك . دفاتر ، علبـة الفرش ، دوايات الأحبار والألوان ، كتاب مفتوح على صفحة مزدوجة كتب عليها عبارات بالعرض.

هناك كتابات أخرى موزعة داخل خراطيش مختلفة الأشكال نراها على الإطار الخارجى للوحـة الظاهرة خلف المصور دولت يعلـوها إطارات مربعـة الشكل رسمت بداخلهـا أوانى مختلفة الأشكال . بالإضافة إلى النص المكتوب بالفارسى ويغطى الربع الأعلى من اللوحة. غطت أرضيـة القاعة التى يجلس فيـها الكاتب والمصور بسـجاد مختلف الألوان والأحـجام يغطى الأرضية الخشبية التى ترتفع قليلاً عن الأرض ويحمل سقـفها عمودان خشبيان بقاعدة عريضة وبدن أسطوانى خالى من الزخارف .

اللوحة اشترك فيها كل من الكاتب عبـد الرحيم أمبريان الذى قام بكتابة النقش وكذلك أضاف الأسـماء التى تؤكد أن العـمل له . وقام دولت بالتصـوير والتلوين وذلك لأنه فنان

تخصص فى عمل البورتريهات وبصفة خـاصة على الهوامش ومنذ فترة مبكرة ١٦٠٠ وظل مستمراً حتى عام ١٦٢٥ ، ومعظم أعماله مـحفوظة فى مكتبة شستر بيتى بوسطن وبابر نامة فى المتحف الوطنى بنيودلهى[1] . وأسلوبه المميز فى عمل البورتريهات منذ وقت مبكر حفز جهانجيـر على أن يطلب منه عمل بورتريهات لمعلمى المرسم الملكى وله شخصـيًا أثناء العمل فى المرسم الملكى .

وخير دليل على ذلك صورته الشخصـية التى رسمها ونراها بين يديه فى هذه اللوحة مما يدل على إبداعه وتميزه فى فنه .

(١) S. R. Canly : Op. Cit., (See under : Daulat Muhammed C.V.) pp. 126-127.

لوحة (٩٨)

الموضـــــوع : مغسلة دار الخلافة لشاه چيهان أغا

التــــاريخ : تنسب للمدرسة المغولية الهندية (نهاية القرن السابع عشر الميلادى)

العـــمـل : تصويرة منزوعة من مخطوط مجهول

المـــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ٤٢ × ٣٠ سم

الحـــفـظ : متحف كلية الاثار - جامعة القاهرة - رقم ١٧٤٠

المـــراجـــع : رجب سيد أحمد المهر : مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند منذ القرن (١٠هـ / ١٦م) وحتى منتصف القرن ١٦هـ / ١٨م) فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة مخطوط ، رسالة ماچستير- كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٩م .

تبدأ اللوحة بالمستوى العلوى بعبارة أو فقرة كتبت بالفارسية واعتبرها الباحث الذى قام بنشر اللوحة لأول مرة[١] ، تأريخًا حيث تقرأ «هذه الصورة زمن العمدة سليمان الكبير . ويأمر من حضر . . . ؛ فى حضرتى ومعى جراغان خان ، والأبناء من أجل تنفيذ غسل الفارس» . (انظر لوحة ٩٨ هـ تفاصيل تنشر لأول مرة) .

أما العنوان الأصلى للوحة يتضح من الكتابة الموجودة أعلى جدار يتوسط الواجهة ويقرأ «مغسلة دار الخلافة شاه جيهان أغا»[٢] (انظر لوحة ٩٨ أ ، وتفاصيل تنشر لأول مرة).

أسفل هذا الجدار توجد قاعة مستطيلة من الجهة اليسرى من الصورة هذه القاعة مقسمة إلى ثلاثة عقود ثلاثية الفصوص يقف تحت اثنين منها صف من الفرسان يرتدون عمامات متعددة الطيات والأحجام وقناصون ويوسطهم حزام ، كما يعلقون سيوفهم ودروعهم على جانبهم الأيسر يتقدم القاعة سور منخفض نسبيًا بطول القاعة ، يتجه الفرسان بنظرهم نحو الإمبراطور (انظر لوحة ٩٨ أ ، و ، ط تفاصيل تنشر لأول مرة) .

(١) رجب سيد أحمد المهر : مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند . منذ القرن (١٠هـ/١٦م) وحتى منتصف القرن (١٦هـ / ١٨م) فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة ، مخطوط ، رسالة ماجستير - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩٩م . ص ٢٠٦ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٢٠٥ .

جلس الإمبراطور شاه جيهان تحت العقد الثالث على عرش بسيط لا يحمل أى زخارف يتحدث مع أحد الفرسان الواقف أمامه ، كما وقف خلفه خادمه يحمل جراب بداخله ربما سيف الإمبراطور أو راية أعلى العقد عبارة فارسية تقرأ «صورة حضرة صاحب المكانة شاه جيهان الملك الفاتح»[1] . (انظر لوحات ٩٨ أ ، و ، ى تفاصيل تنشر لأول مرة) .

أما القسم الأيمن كانت توجد به المسبحة أو المغسلة التى تتم فيها غسل المتوفى وهو مبنى عبارة عن برج مثمن حسب النص المكتوب أعلى البرج (انظر لوحة ٩٨ هـ ، ك تفاصيل تنشر لأول مرة) .

وقف أمام هذا البرج صف من الفرسان يتقدمهم سور منخفض نسبيًا . على رءوسهم عمامات مختلفة الأشكال والأحجام متعددة الطيات يرتدون القفطان الذى يفتح من الجانب الأيسر ، بعضهم يعلق دروعًا والبعض الآخر سيوف أو دبابيس طويلة يسندون عليهم أيديهم. يتجهون جميعهم بنظرهم جهة العرش الإمبراطورى الموجود فى الجهة اليسرى من الصورة . (انظر لوحة ٩٨ أ ، هـ ، ك تفاصيل تنشر لأول مرة) .

أما المستوى الثانى من الصورة (السفلى) فيمثل المشاركين فى مراسم غسل أحد الفرسان الكبار يتقدمهم الأمير سليمان شيكوه وأخويه جاءا ممتطين حصانيهما بالإضافة إلى كبار رجال البلاط وفرق موسيقية وحملة الشماعد الطويلة (انظر لوحة ٩٨ ب ، جـ ، د ، ز ، ح ، م، ن ، س وهى تفاصيل من اللوحة تنشر لأول مرة) .

ويمكن أن نقرأ اسم الأمير وأخويه كتبت فوق رءوسهم بالقلم الأسود الثقيل أيضًا اسم الفرقة الموسيقية التى صاحبت موكب الأمير وهى (فرقة الخان سعيد الطالع) ويبدو أنها المصاحبة له دائمًا فى مواكبه واحتفالاته (لوحة ٩٨ د) .

كما توزع الفرسان يمين الموكب ويساره ووسطه بين الخيول التى يمتطيها الأمير وأخويه يرتدون نفس العمامات والقفاطين التى ذكرناها من قبل ويعلقون دروعهم وسهامهم على جانبهم الأيسر (لوحة ٩٨ ز ، ح ، م ، ن ، س) .

(١) المرجع نفسه : ص ٢٠٥ .

وفى الجهة المقابلة لهذا الموكب الضخم توجد مجموعة من النساء وهن حسب النقش من «فرق الطوائف» أى السيدات اللاتى يشتركن فى المواكب الجنائزية ربما للنحيب والعويل على الموتى ، وقد سبق أن شاهدناهم فى اللوحة ٩٣ المعنونة بـ «حداد لوفاة أبقاخان» ، وهؤلاء النسوة يرتدين زيًا يكاد يكون موحدًا . الرأس مغطى من منتصفه بشال يتدلى على الكتف ثم فستان طويل بوسط يتدلى منه حزام طويل ، كما يؤدين بأيديهن حركة تكاد تكون واحدة ربما يصفقن مع الموسيقى وينشدن أغنية جنائزية واحدة . (انظر لوحة ٩٨ ل تفاصيل تنشر لأول مرة) .

الفصل الرابع

تصاوير مساكن العامة والأكواخ

الفصل الرابع

تصاوير مساكن العامة والأكواخ

هذه المجموعة من التصاوير تُمثل حياة العامة وسكنهم داخل منازل وأكواخ بسيطة ليس فيها من الأثاث إلا القليل ، وربُما نجد الأرضية مفروشة ببسط بسيطة لا تحمل أية نقوش أو زخارف ، ألوانها إن وجدت فقط لونين أحدهُما للأرضية والآخر لعمل تحديدات أو خُطوط هندسيـة بسيطة عبارة عن مُسربعات أو مُثلثات ، مُـعينات ، دوائر أو إطارات أفقيـة ورأسية (انظر لوحة ٧٦) .

وبالطبع عند دراستنا لتصاوير مساكن وأكـواخ العامة لم يكُن يعنينا الموضوع فى الصورة بقدر مـا يهمنا المنزل أو الكـوخ الجالس أمامـه أو بداخله هؤلاء العامـة من الناس ، لذلك سنعود لـذكر تصاوير تم دراسـتهـا فى متن الرسالة كمـوضوع مُـختلف عن مـوضوع هذا الفصل، لكنهـا اشتملت على صور لمنازل وأكـواخ أو حتى خيام استـعملت للسكُنى ، هذا بالإضافة إلى المجموعة التى أُختيرت لدراسة هذا الموضوع .

كما قـمت بدراسة أشكال هذه المبانى والمواد التى اسـتخدمت فى بنائها ، الفـئات التى كانت تسكنهـا . ذلك لأنه كان لكل فـئة أو طائفة من الناس أسلـوب حياتهـا المختلف عن الفئات الأخرى .

فرأينا الموالى والأولياء يسكنـون فى منازل ربُما فى مناطق مُنعزلة أو داخل نطاق المدينة، لكن المُلاحظ أنهم كانوا يعقدون الجلسات دائمًا إما خارج جُدران البيت أو فى الحدائق العامة التى تطل على الطريق وربُما بالقرب من ديارهم (انظر لوحات٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٧).

أيضًا رأينـا الأباطرة يقومون بزيـارة للنساك والزُهاد أينمـا كانوا فى الكهـوف فى جوف الجبـال أو فى الأكواخ التى كـانت تُبنى أيضًا فـوق التلال أو فى قلبهـا .. ولم يكن هناك تصاوير لهؤلاء النسـاك والزُهاد فى المدن أو فى القصور ، فلم نر أن إمبراطورًا أو أمـيرًا قد قام باستدعـاء أحد هؤلاء لقصره ، وإنما كانوا دائمًا يذهبون إليـهم ، وكان المصور يُظهرهم جالسين معهم على الصخرة التى تتـقدم الكوخ أو الكهف ، وربُما نرى مبانى تُمثل بيوت أو منازل المدينة التى تتضح من بعيد. (انظر لوحات ٥٠ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩٨) .

أما بالنسبة لأشكال هذه الكهوف فبالطبع كانت محفورة فى الصخر أو أنها بفعل الطبيعة كانت عبارة عن كُوة أو حُفرة واكتشفها الناسك المُتعبد الذى أراد أن يختلى بنفسه بعيدًا عن الآخرين مع كُتبه ، وأحيانًا مع كلبه وطائره ، فيقوم بتجهيزها بما يتناسب مع خلوته البسيطة. رُبما يضع بساطًا أو يفرشها بالقش ورُبما لا . وفى الغالب كان يضع بجواره قنينة الماء ، ورُبما صحن به بعض من الطعام (انظر اللوحات السابقة) .

أما الأكواخ فكانت أيضًا بسيطة فى المواد المستعملة فى بنائها وفى أشكالها الرقيقة . ففى (لوحة ٩٩) ، نرى خلف الفقيران الواقفان وباتجاه الشمال كوخ رُبما خاص بهما مبنى من جذوع الخشب السميكة من كل جانب وغطى السقف بقش أو رُبما بحشائش ، عند المدخل نرى خشبتان أسطوانيتان على الجانبين رُبما للاستراحة عليهما ، وبجوارهما نرى ثلاث شجرات مُتجاورات . فى أقصى الركن الأيسر العلوى ، فى الخلفية منازل المدينة بأشكالها البسيطة التى لا يظهر منها سوى الدور العلوى الذى تُفتح فيه نوافذ من كل جانب وتعلوه قبة . تُنسب اللوحة للفنان بساون الذى أمتعنا بتصاوير الزُهاد فى كثير من رسومه ، كما أن أسلوبه واضح فى رسم الفقيرين أحدهُما يتقدم الآخر ، وكذلك منظر المدينة على المدى البعيد ، أيضًا واقعيته الشديدة فى رسم مساحة واسعة من الأرض خالية من أى نباتات أو أشجار أو صُخور ، ويُمكن أن تُحسب له ضمن الأساليب والأفكار الجديدة التى أضافها لمدرسة التصوير المغولية فى الهند[1] .

مجموعة أخرى من الأكواخ شاهدناها فى (لوحة ١٠٠) يتوسطهم أو يتقدمهم كوخ ذو سقف جمالونى فى جانبه الأيمن له إطار من أعلى وأسفل ومُثبت فى عمود أسطوانى طويل يصله بجسم الكوخ . فى الوجهة الأمامية باب وضع أمامه قدر ضخم ربما كان يُستعمل للطبخ أو تخزين الماء . الكوخ يحيط به من الجوانب الأربعة سور مُنخفض جدًا خلفه تظهر مجموعة أخرى من الأكواخ تتشابه مع نفس التصميم ، إلا اثنين فى الجهة اليسرى لم يتخذ السقف التصميم الجمالونى . إنما الشكل المُسطح العادى ، ويُحيط به سور من كل جانب متوسط الارتفاع تعلوه فستونات . فى جوانب المبنى نرى شبابيك أو فتحة الباب فهى فى الجهة الأمامية للبيت بطول ارتفاع الجدار .

أما الكوخ الذى يجلس أمامه الإمبراطور جهانجير وناسك عارى من الملابس لا يضع سوى قطعة قماش مربوطة بحبل حول وسطه ، وتُغطى منطقة البطن (لوحة ١٠١) ،

(١) S. R. Canly: Op. Cit., pl. 79 - p. 109 .

فنشاهد ساحة صغيرة تتقدم الكوخ يجلس فيها بالكاد الإمبراطور والناسك متواجهان يتوسطهُما فتحة الباب ، ويُحيط بهما سور متوسط الارتفاع يحد هذه الساحة من جانبين بالإضافة إلى الجدار الذى يفتح به باب يؤدى لداخل الكوخ . . الجُدران ربُما بُنيت من الطين، وغطيت بطلاء أسمنتى ثقيل لحد ما ، أما السقف فغطى بقش وحشائش وبعض أغصان النباتات . على المدى البعيد وبين الكوخ والأشجار العالية التى ترى فى جانب الصورة الأيسر نرى منظر المدينة بمبانيها المختلفة الأشكال والأطوال والمساحات يتقدمها الطريق الذى يفصل بين الكوخ ومجموعة الأشجار المواجهة له على الجانب الآخر .

فى (لوحة : ١٠٢) نرى نوعًا وشكلاً مُختلفًا من الأكواخ ربما استخدم فقط للاستراحة وليس للنوم أو السكنى إلا إذا كانت حياة هؤلاء الزهاد الخالية من التعقيد أتاحت لهم النوم فى الخلاء بدون أبواب تغلق عليهم تحميهم من الحيوانات المُفترسة . . الكوخ مبنى من البوص والقش وفروع الأشجار والحصير . فنرى الأرضية مفروشة بالحصير المجدول ، أيضًا الخلفية عبارة عن فرعين فى كل جانب مُثبت بهما حصيرة تُغطى الخلفية . أما الجوانب فترتفع للسقف عن طريق خمسة فروع من جذوع الشجرة جزئها السفلى مجدول بحصيرة بينما العلوى فارغ خلف الدرويش ، أو المُنجم الجالس . نرى كرسيًا مسنودًا على الجدار الخلفى للكوخ . فى الخلفية نرى عجلات ضخمة ورجل جالس مُنهمك فى عمل ما ، ويبدو لى أنها بئر ماء ، ويقوم هو باستخراج الماء منها .

أما (لوحة : ١٠٣) فنرى خلف الأشخاص الجالسين نوعين من الأكواخ : الأول فى الركن الأيسر العلوى ، فى واجهته باب مفتوح ربما يؤدى إلى غرفة أو صالة صغيرة تفتح على غرفة أخرى . يتوسط هذه الصالة جرتان (زلعتان) من الفخار ربما تستخدم فى إعداد الطعام أو غلى الماء . الجدران مبنية من الأحجار الصخرية ، السقف جمالونى من الخشب الرقيق المثبت على أفرع أو جذوع أشجار مغروزة فى الأرض ، وحولها أحجار أعلى سطح الأرض زيادة فى التثبيت . ربما كان هذا الكوخ يخص واحدًا من الجالسين أمامه فهم كما درسنا من قبل يُفضلون الجلوس فى الهواء الطلق أمام ديارهم .

أما الكوخ الآخر فبدا إلى الخلف قليلا وأكبر حجما واتساعا حيث تحيط به ممرات من كل جانب قبل الدخول إليه . يحمل سقفه فروع أشجار رأسية وأفقية مثبتة فى الأرض ، وتحيط الأحجار الثقيلة بها إمعانا فى تثبيتها فى الأرض . المدخل يلى الممر وتراه مُقفلا بباب خشبى يتوسط الجدار الأمامى للكوخ ، يُحيط بالمبنى من ثلاث جهات : الجانبية والخلفية سور خشبى عبارة عن ألواح أفقية مُثبتة فى أفرع أشجار خشبية رأسية . أما السقف فتحمله

كُل الأفرعُ الخشـبية الرأسيـة وهو جمالونى الشكل ، ربما عُـمل من الأسمنت والرمل نظراً لاستوائه وسُمكه الثقيل .

أما اللوحة الأخـيرة فى هذه المجموعـة (لوحة : ١٠٤) فهى لموسيقـيين يتدربان على معزوفة داخل قاعة أو غرفة فى المنزل . . الغرفة خالية من الأثاث ، كما أنهما جالسان على الأرض بدون أية بسط أو مفارش تحتهم أو حولهم . الجُدران خالية من الزخارف ، ولا نرى سوى إطارات مُستطيلة فى الجدار من أسفل خـالية من أى نقوش ، ويتوسط الجدار العلوى إطار مربع الشكل خالى من أى تصاوير . يحمل السـقف عمودان أسطوانيان الشكل بقواعد ورءوس تتخـذ شكل زهرة اللوتس . هذه القاعة التى وصـفناها سابقا تمثل القاعـة الداخلية حيث نرى العازفين جالسين خارجها أو فى القاعة التى تسبقها ، وإلى اليمين ربما باب الغرفة مقـفولاً عليهمـا . . ربما كان هناك غرف أخـرى لا نراها فى اللوحة ، ومثلث هذه القـاعة المدخل أو صالة تفتح على أخرى أصغر منها، وهذه بالتالى تفتح على غرف أخرى . .

أما اللوحة المعنونة بـ « حيـاة القرية فى كشمـير » (لوحة : ١٠٥) فـهى رغم انتمـائها للتصوير المُتأخر أفاده Avadh حوالى ١٧٦٠ ، إلا أنها بالتأكـيد نموذج لما كانت عليه منازل القرية فى تلك الفترة ، وأيـضًا الفترة التى سبقتـها ، فالفترة ليست بعيـدة بما يسمح بسرعة التغيير والتطور ، لذلك ضممتها للكتالوج كنموذج لمساكن القرية وحياة الناس اليومية فيها.

فى الغالب كانت تتكون المنازل من مستويين : الأرضى ويُمـثل المدخل وقاعة الاستقبال أو الجلوس ، يعلوها دور أول يشمل غرف النوم فتحت فـيه نوافذ من كل جانب ، السقف جمـالونى ، وفى بعض المنازل نرى نصف دور ربما كان يسـتخدم كـمخـازن للبيت . وفى منازل أخرى نرى بدل السقف الجمالونى المقفول سطحًا مفتوحًا من كل جانب يعلوه قبة .

بين كل مجـموعة من المنازل نرى أشـجاراً وأعشـابًا ونباتات مزروعـة ، وطرق تفصل بينها، أيضًا كبارى ربما للانتقال من ضفة لأخرى حيث المجارى المائية ، وتستمر المجموعات السكنية إلى خلفـية اللوحة بنفس الأسلوب مجمـوعات يفصل بينها طرق أو مجـارى مائية بُنيت بها كبارى تستخدم للسير أو مراكب للانتقال بين ضفتى المجرى المائى .

على أية حال نستخـلص من الدراسة السابقة أن النساك والزُهاد استـخدموا الكهوف أو المغارات المحفورة فى التلال لسكناهم . وفى تصاوير أخرى استخدموا الأكواخ البسيطة التى كانت تبنى من الحـجارة المصفوفة بـطريقة عشوائية فـوق بعضها البـعض ثم تغطى الأسقف

بالقش أو الأعشاب وأحيانًا أحجار مرصوصة فوق بعضها البعض .

وهناك فئـات أخرى من العامة استخدمت الأكواخ لسكناهم مثل الأولياء والدراويش والموالى أيضًا المنجمين الجنود البسطاء حملة الأقواس والرماح . . وكانت عبارة عن مبانى حجرية أو خشبية من المواد التى تحيط بهم من كل جانب ، السقوف من الأعشاب أو القش ويحملها أفرع مأخوذة من الأشجار الصلبة التى تنمو حولهم . كما كانت مواقع هذه الأكواخ خارج كردون المدينة ، ويفصل بينهما طريق . كما كانت تترك مساحة شاسعة بين الكوخ والطريق وذلك لاستخدامها فى الجلوس مع زوارهم .

أما مساكن العمال والفلاحين فهى أيضًا على الطرق الخارجية للمدينة ، وكانت تبنى مجموعات متجاورة كل مجموعة تبعد عن الأخرى بمسافة كبيرة زرعت فيها أشجار . . وأحيانًا كانت تفصل بينها مجارى مائية بنيت فوقها كبارى للانتقال عبرها ، أو تستخدم المراكب فى التنقل .

لوحة (٩٩)

المـوضـــــوع : فقيران .

التـــــاريـخ : مغولى هندى - حوالى ١٥٨٥م .

الـعـــــمـل : ينسب لبساون .

المـــــــادة : بالحبر والألوان المائية على الورق .

المقــاســات : ٢٧,٣ × ٣٨,٧ سم (الصفحة) ، ١٢,٨ × ٩,٣ سم (الصورة) المساحة ٢٨٦

مكان الحـفظ : مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان الخاصة .

المـــراجـــع : S. R. Canly: Op. Cit., pl. 79 .

نرى فى الصورة الفقيرين واقـفين فى مقدمة اللوحة بينما خلفهم مسـاحة واسعة جرداء ترتفع كلما اتجهنا شـرقًا أو يمينًا . . هذا الارتفاع نراه متصـلاً مع سقف الكوخ الذى ظهرت منه فقط السقف وجداره الجانبى المواجه لظهر الفـقيرين . السقف من الأعشاب بينما الجدار الظاهر من الأخشاب الـسميكة المتراصة جنب بعـضها البعض يتـقدمها خشـبة أسطوانية من جذع الشجر ربما تستخدم للاستراحة عليـها . بجوار الكوخ مجموعة من الأشجار . . كما يبدو لى أن الـكوخ على تل مرتفع يشـرف على المدينة بمنازلها التى نراها فى الـركن الأيسر العلوى من اللوحة . . يظهـر من المنازل فقط الدور العلوى الذى يتـخذ الشكل الأسطوانى تفتح فيه منافذ من كل جانب وينتهى من أعلى بقبة مستديرة أو مدببة الشكل .

الصورة منسـوبة لبساون وذلك لاهتـمامه بتصـاوير النساك والزهاد الشـخصية كـعنصر أساسى فى اللوحة ، كما أن التكوينات التى شـملت منظر المدينة على المدى البعيد ، بعض التلال المرتفعة فى الركن الأيمن السفلى للوحة وترتفع كلمـا اتجهنا لأعلى وتتخللها الأغصان الخالية من الأوراق ، أيضًا الأرض الجرداء خلف الفقيرين ، كل ذلك شاهدناه لدى تصاوير بساون[١] .

(١) S. R. Canly: Op. Cit., pl. 79 - p. 109

لوحة (١٠٠)

الموضـــوع : كرشنا مربوط فى هاون مستأصل من جذور أشجار انجونا Anhuna .

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٥٩٠م .

المـــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

المقـاسـات : ٢٧,٩ × ١٨,٥ سم .

مكان الحـفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن 70 - 19 - 2 : no. 15 .

الـنشـــر : لم تنشر من قبل .

الأكواخ كـما نراها هنا فى اللوحة عبـارة عن مبانى أسـمنتية مسـتطيلة الشكل الجدران اتخذت لونًا واحـدًا وخاليـة من النقوش أو الزخارف ، لهـا باب للدخول فـتح فى الجانب الرئيسى ، كـما أن لها بابًا آخـر ربما فى الخلف مثلما نرى فـى الكوخ الذى توسط الصورة ووضعت أمامه جرة فخارية ربما كانت تسـتعمل فى عمل الطعام . السقف جمالونى الشكل ربما من الخشب الرفيع المستوى مثبت فوق الجدران وتحمله عصا سميكة أسطوانية .

بعض الأكواخ يحـيط بها سـور خارجى قصـير من جهـاتها الأربع والمسـافة بينه وبين الجدران رفيعة جدًا .

كما أن بعـض الأسقف كانت مفتـوحة يحيط بها سـور منخفض نسبيًـا ضيق من أعلى ينتهى بكرنيش فستونى الشكل .

لوحة (١٠١)

الموضــــوع : جهانجير يزور الناسك چادروب Jadrup .

التـــــاريخ : حوالى ١٦١٦ - ١٦٢٠ - صفحة من جهانجير نامة .

العـــمـل : تنسب لجفردهان .

المـــــادة : ألوان مائية على الورق .

المقـاســات : ١٢,٢ × ١٨,٨ سم .

مكان الحـفظ : متحف جميت ، باريس رقم ٧١٥٦ .

المــراجــع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 40 .

جلس الإمـبراطور جـهانجـير مع ناسك أو زاهد عـارٍ من الملابس يتحـدثان أمـام كوخ الناسك المبنى من الطين يتوسطهمـا فتحة باب تؤدى إلى الغرفة التى يسكن فيهـا الفقير .. يغطى السقف أعشاب وأغصان أشجار رفيعة وربما قش .

يجلس الرجلان على عـتبة الكوخ المرتفعة قليـلاً عن الأرضية مفتـوحة من الأمام ، أو الجانبين فيعلوهما جداران متوسطى الارتفاع ، على نفس ارتفاع الكوخ الذى يعتبر منخفض السقف .

نرى فى خلفية اللوحة منظر المدينة على المدى البـعيد مما يدل على أن الكوخ فى منطقة منعزلة تبعد كثيراً عن المدينة ويؤدى إليه طريق طويل على جنـبيه تبدو مبانى سكنية . يتقدم الكوخ أرضية جرداء خالية من الزرع والنباتات ثم صف من الأشجار العالية التى نرى أمامها حشداً من رجال البلاط والخدم منتظرين انتهاء الزيارة .

لوحة (١٠٢)

الموضـــــوع : منجم ورجال دين .
التـــــاريخ : مغولى هندى حوالى ١٦٣٠ - صفحة من ألبوم شاه جيهان المتأخر .
العـــمـــل : تنسب لجفردهان .
المــــــــادة : ألوان مائية على الورق .
المقـــاســـات : ١٤,٧ × ٢٠,٥ سم .
مكان الحفظ : متحف جميت ، باريس رقم MA 2471
المــــراجــــع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 224 .
S. P. Verma: Op. Cit., see undar Govardhan c.v., p. 166, min. 55 ?
النشـــــــر : لم تأخذ حقها فى النشر

نرى فى اللوحة مبنى أو قعـدة بسيطة مصنوعة من البوص والحصير ربما كـانت تستخدم للاستراحة وعقد الاجتماعات حيث نرى بداخلها كنبات خشبية مغطاة بالحصير .

يجلس الشخص الرئيسى فى مـقدمة اللوحـة على حصيرة مـجدولة من الخوص . نرى خلفه كوخـًا مفتوحًا من الجـانبين عند المنتصف فهو مـجدول من أسفل كالحصـير بين فروع الشجر التى ترى من أعلى مفرغة . بينما السقف مغطى بعصى البوص الرفيعة جدًا ومتراصة بجوار بعضـها البعض ويضمهـا حبل سميك على مسـافات متباعـدة ، ينخفض من الإمام ويرتفع كلمـا اتجهنا خـلفا يستند على الظهـر المغطى بنفس طريقـة السقف عـصا البـوص المضمومة بحبل سميك على مسافات معينة .

فى خلفية اللوحة إلى اليـسار نرى ما يشبه الساقيـة أو بئر ماء وجلس رجل منهمكًا فى عمل ما ربما استخراج ماء من البئر .

لوحة (١٠٣)

الموضــــوع : موسيقى ، قواس وفلاح .
التـــاريـخ : صفحة من ألبوم متنو ، حوالى ١٦٣٥م .
الـعـــمـل : إمضاء بشتر .
المــــادة : ألوان مائية على الورق .
مكان الحـفظ : متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن IM. 27 - 1925
المـــراجـــع : Amina Okada : Op. Cit., pl. 204 .
S. P. Verma: Op. Cit., see Under Bichter c.v., min. 23 and pl. XIV p. 392

فى خلفيـة اللوحة كـوخان يغطى أحدهمـا على جزء من الآخـر . جهة اليـمين كوخ خشبى تحمله فروع أشـجار رأسية وأخرى أفقية ترتكز عليها كـما يرتكز عليها السقف الذى هو ربما أسمنتى أو خشـبى سميك .. الجدران من الحجارة ومغطاة بطـبقة طلاء أو أسمنت سميك فلا تظهر هذه الأحجار . . الباب خشـبى مقفول . يبدو لى أن الحجرة المقفولة هذه هى التى تستخدم للسكنى أمـامها مساحة أخرى يحيط بها السـور الخشبى من كل جانب ما عدا الجهة الأمامية التى تستخدم للدخول .

الكوخ الآخر إلى اليسار أيضـًا سقفه خشبى جمالونى يتـخذ الشكل الهرمى نرى أسفله حجرة مبنية من الحجر البارز يتوسط الواجـهة فتحة باب لا يغطيها أى جدران ربما تؤدى إلى ردهة صغيرة نرى على أرضـيتها جرتين فخاريتين ، ومن هـذه الردهة يكون الدخول لحجرة النوم .

لوحة (١٠٤)

الموضـــوع : عازفان (ربابة ودف) فى حجرة .

التـــاريخ : مغولى هندى .

العـــمل : توقيع مير هاشم .

المـــادة : ألوان مائية معتمة على الورق .

مكان الحفظ : مكتبة متحف الدولة للفن ، برلين .

المـــراجـــع : S. P. Verma: Op. Cit., see undar Hashim (Mir Hashim c.v., p. 173, min. 24 .

موسيـقيان فى قاعـة أو غرفة من غرف منزل أحـدهما أو هما الاثنين معًـا . . الغرفة خالية من أى أثاث كمـا أن أرضيتها غير مفروشـة بأى نوع من البسط أو المفارش . الجدران خاليـة من النقوش ولا نرى إلا أنها مقـسمة إلى مسـتويين الأسفل يحيط به إطار مـستطيل الشكل خالى من أى زخـارف أو نقوش أو حتى لـوحات معلقـة . العلوى نرى فى الجدار الأمـامى إطارًا مربع الشكل أيضًـا خالـى من أى لوحات أو زخـارف يرتكز على الأرضيـة ويحمل السقف عمودان اسطوانيان الشكل ينتهيان من أسفل وأعلى بتيجان لوتسية الشكل . يبدو أن هذه القاعة الداخلية ترتفع نسبيًا عن مستوى الأرض تتقدمها صالة أخرى أصغر منها أو ربما غرفة أخرى جلس فيها العازفان . وبالتالى هذه الغرفة تؤدى إلى باقى الغرف كما أن بهـا بابًا فى الجهـة اليمنى ربما يؤدى إلى خـارج المنزل أو العكس بالعكس البـاب يؤدى إلى الغرف بينما المدخل لم يظهر فى اللوحة .

لوحة (١٠٥)

الموضـــــوع : حياة القرية فى كشمير .

التـــــاريخ : حوالى ١٧٦٠ Avadh .

العـــــمـل : مير كلان خان .

المقـــاســات : ٢٨,٨ × ٣٣,٥ سم .

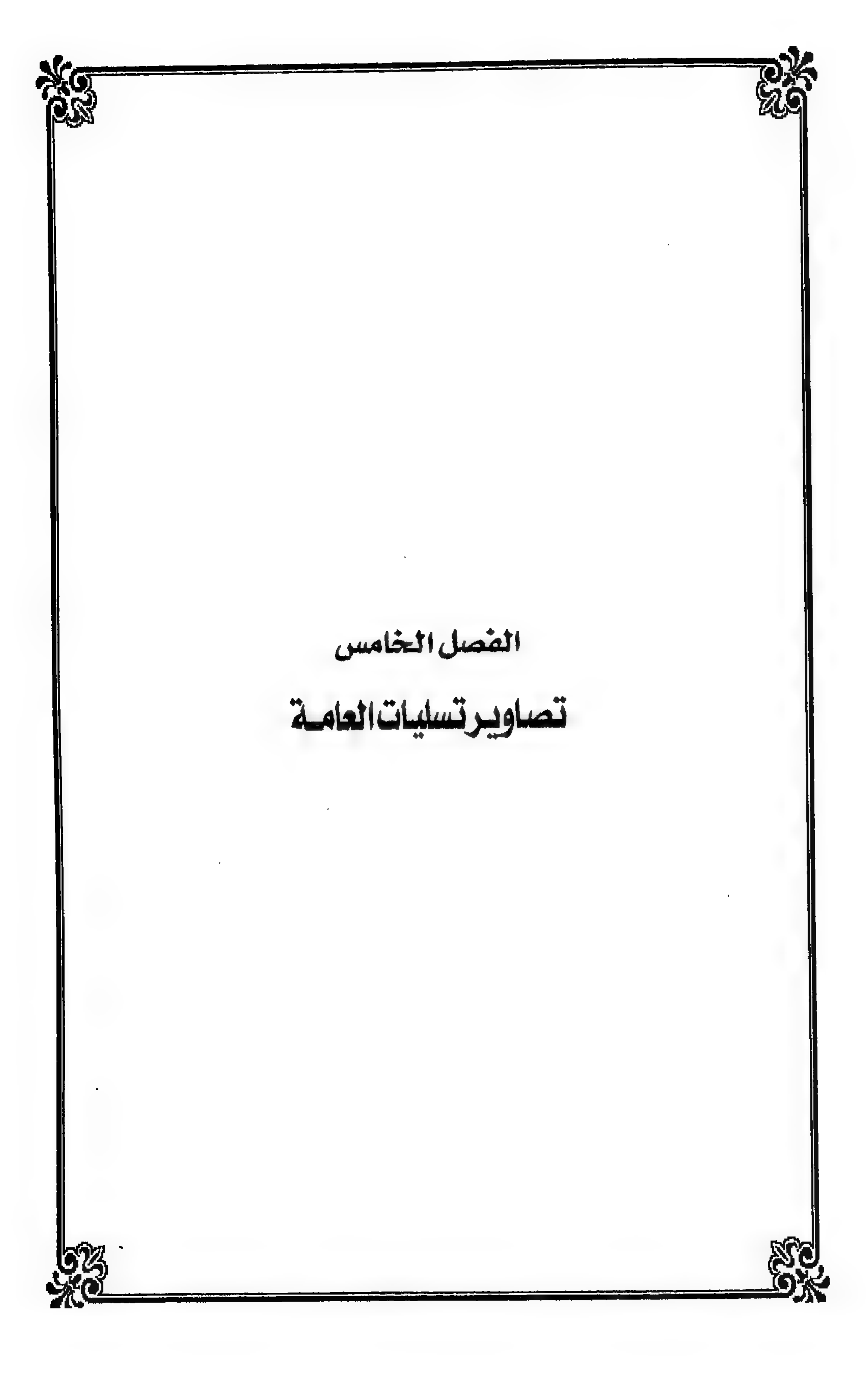
مكان الحفظ : المكتبة البريطانية ، مجموعة المكتب الشرقى والهندى (Add. Or. 3)

المـــراجـــع : Anjan Chakraverty : Indian Miniature Painting, p. 44 .

منازل وحياة القرية نراها فى هذه اللوحة ، ورغم أنها تحمل تاريخًا حديثًا إلى حد ما ، إلا أنهـا تمثل منازل القرية التـى لابد أنها لم تخـتلف قديمًا عـنها حـديثًا وظلت مـحتـفظة بتصميمها الفريد .

تمثل المنازل المصورة مـجموعـات يفصل بينهـا طرق شاسعـة ، بل يفصل بين بعضــها البعض فى بعض المناطق مـجارى مائية ويربط بينها كـبارى وأحيانًا اسـتخدمت المراكب فى الانتقـال .. نرى أشجـارًا هنا وهناك بين كل مجـموعة وأخـرى المبانى أسمنتـية عـبارة عن مستـويين الدور الأرضى فى واجهته مدخل مزين من أعـلى بكرنيش ، والنوافذ فى الجدران الجانبيـة والخلفية. ربما أستخدم هذا المستوى للاستقبـالات والراحة والطعام . يعلوه الدور الأول ربما أستـخدم للنوم به نوافذ فى جـميع الجدران الأمـامية والجـانبية والخلفـية ، يعلو النوافذ مظلة هرمية الشكل . كـما يعلو هذا الدور فى بعض المنازل نصف دور يغطيه سقف هرمى الشكل ربما أستعمل هذا الدور كمخازن ، فى منازل أخرى نرى السقف مفتوحًا يعلوه قبة مستديرة تفتح من كل جانب يحملها أعمدة ضخمة فتحت بها نوافذ .

ونرى أيضا منازل أخرى يتقدمها مـدخل منخفض ربما يؤدى إلى مخزن سفلى لقربه من الطريق وليسهل نقل وتخزين البضائع والسلع فيه .



الفصل الخامس

تصاوير تسليات العامة

الفصل الخامس

تصاوير تسليات العامة

تميزت هذه المجموعة من التصاوير بالتنوع فى الأشخاص المصورة التى مثلت العامة فى مواقف مختلفة أوضحت تمتعهم بالوقت ، وقضاء ساعات فى اللهو والمرح بعيدًا عن الأعمال الروتينية اليومية التى اعتادوا عليها ، وأصبحت مألوفة لهم يؤدونها فى أوقاتها دون تأخر أو إبطاء .

لذلك كان لابد أن يختطفوا من هذا الوقت جزءًا للاستمتاع والمرح والراحة من عناء العمل.

وأحيانًا كان يشاركهم فى هذه الأوقات الأمراء والنبلاء والأميرات والنبيلات ، فيقومون باستدعائهم إلى قصورهم فى مناسبتهم الخاصة أحيانًا لإحيائها ، وإضفاء جو من المرح والسعادة والاستمتاع بهذه المناسبات مثل : الاحتفال بالانتصار فى الفتوحات ، أو استقبال البعثات المرسلة من جهات خارجية أجنبية ، أو احتفالات التتويج ، أو مولد الأمراء (الكتالوج لوحات : ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٩ ، ٦٢) .

كما رأينا هذه المشاركة بين الأمراء وهؤلاء العامة فى جلسات تسلية ومرح فى الحدائق الملكية أو قاعات البلاط الملكية الفخمة ، وكان يمثل فئات العامة الراقصات والراقصين ، الموسيقيين ، وأيضًا الخدم الذين يقومون بتقديم الطعام والشراب لضيوف هذه الجلسات الممتعة (انظر لوحات : ٢ ، ٣ ، ٩ ، ١٤ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٣٩) .

وبالتالى لم يكتف هؤلاء العامة من الناس بالاستمتاع بأوقات المرح والتسلية فقط مع الأمراء والنبلاء فى قصورهم أو حدائقهم أو خيامهم ، بل رأيناهم يستمتعون مع بعضهم البعض بقضاء أوقات فى المرح والغناء والرقص حيث يعيشون أو فى الحدائق العامة .. ومن هنا تجمعت لدى مجموعة من التصاوير التى تمثل العامة وتسلياتهم مع أنفسهم ، وبعيدًا عن روتين العمل وعنائه بدون أى قيود أو رسميات .

ففى (لوحة ١٠٦) رأينا الزوجة التى تستمتع بوقتها مع حبيبها فى مكان بعيد عن أعين

الفضوليين .. رغم خيانتها لزوجها وأهل بيتها . إلا أنها وجدت الشجاعة والوقت للاستمتاع مع حبيبها فى مكان منعزل .. لا يهمنا الموضوع وما به من الخيانة ، لكن لدى هؤلاء العامة حياتهم الخاصة ، ويجدون الوقت للخروج إلى الطبيعة للاستمتاع بوقتهم بين التلال التى تجرى بينها المياه ، وترتفع خلالها الأشجار ، والحيوانات والطيور تلهى هنا وهناك ، وهى وحبيبها جالسين بين هذا المنظر الطبيعى على صخرة جميلة فرشت ببساط ، بركت أمامهم الجمال وكأنها تراقب منظر الحب الجميل فى الطبيعة الرائعة . الموضوع فنيًا يحمل كثيرًا من التأثيرات الأوروبية التى أدركها جيدًا مسكين واستعارها فى لوحاته مثل تقنية الظل والضوء ، المنظر الطبيعى ، حتى أشكال الخيام وألوانها ، السباق الذى نراه بين الخيل فى مؤخرة اللوحة ، راعى البقر الذى جلس يحلب البقرة فى مقدمة اللوحة ، وعلاوة على ذلك السيدة العذراء التى مثلها مسكين فى المقدمة جالسة على سجادة تتابع ما يجرى حولها فى هدوء ، وأخيرًا يحتمل أن الموضوع نفسه «الزوجة الخائنة» استعارة أوروبية .

أما (لوحة ١٠٧) فتمثل مجموعة من الدراويش يقومون بالرقص والدق على الدفوف .. يذكر أن الأباطرة المغول حينما كانوا يعجبون بالأعمال الفارسية الأصل يطلبون من فنانى المرسم الملكى إكساب تلك التصاوير الصفة المغولية الهندية[١] .. ونحن الآن بصدد واحدة من تلك الأعمال الصفوية الأصل من منتصف القرن السادس عشر ، وتنسب للفنان أقاميرك ، ثم قام الفنان أبو الحسن - الذى تتلمذ على يد أبيه أقارضا (الجهانجيرى) - بإعادة رسم وجوه الدراويش ، وتبديل العمامات الصفوية بالأخرى الهندية ، وإكساب الصور الشخصية وانفعالاتها وحركاتها الصفات المميزة للشخصية المغولية الهندية .. وبذلك رأينا الدراويش يلهون ويمرحون فى الطبيعة بعيدًا عن جلساتهم الفلسفية التى تحتاج إلى التفكير والدراسة فى كتب قد تكون معقدة وصعبة الفهم مما أدى إلى احتياجهم لقضاء بعض الوقت فى التسلية والمتعة .

بالنسبة (للوحة ١٠٨) فنرى فتيات جالسات مع أميرة أو نبيلة فى حديقة قصرها يأكلن ويشربن ويستمعن لعازفة الربابة التى سرحت وهامت مع ألحانها الجميلة .

منظر آخر من تسليات العامة نراه فى (اللوحة ١٠٩) حيث نرى ثلاثة مستويات مشاركة شعبية فى إحدى المناسبات الرسمية أو الملكية .. حيث نرى على المستوى الأعلى شعراء أو

(١) Amina Okada., Op. Cit., p. 170.

حكماء أو فلاسفة جالسين فى مقصورة علوية بيدهم ، أو موضوعة أمامهم كتبهم ، ويتحاورون فى المناسبة التى جمعتهم ، فى المستوى المتوسط جلست فرق الإنشاد والرقص والعزف منهمكين فيما يشاركون به فى هذا الحفل الكريم أمام القاعة التى يجلس فيها الوجهاء يستمتعون ويطربون بما يقدمه هؤلاء العامة بصدق وتفانى ، ويعبر عن ذلك ملامحهم وحركاتهم الواقعية المبهجة .

أمام بوابة القصر وقف نوع آخر من العامة المشاركين فى هذا الاحتفال وهم الفقراء المحتاجون الذين سمعوا بإقامة هذا الحفل فأتوا ليتلقوا الطعام والشراب الجميل واللذيذ الذى يوزع عليهم ابتهاجًا بهذه المناسبة .

كثيرًا ما شاهدنا فرق الفتيات المشاركات فى إحياء جلسات أو تسليات البلاط ففى (لوحة ١١٠) نرى الإمبراطور وإحدى المفضلات لديه تشاركه لهوه ومرحه فى لعبة الهولى، وأتت معها الفتيات لإضفاء المرح واللهو على الوقت الممتع الذى فضل الإمبراطور قضاؤه فى لعبة الهولى :

بعضهن يعزفن على الآلات الموسيقية المختلفة ، أخريات يقمن بإخفاء أعينهن بأيديهن بطريقة راقصة ، ويبدو لى هذا من متطلبات اللعبة التى يؤديها الإمبراطور ومحبوبته . . كما نرى أخريات يقمن بتقديم الشراب ، بينما اثنتين قامت إحداهن بلف يدها حول رقبة الأخرى ، وتحاول إعطاءها شراب من قنينة بطريقة راقصة .

المنظر كله يبعث على المرح ، ويؤكد قضاء ومشاركة فرقة من النساء الإمبراطور وحبيبته وقتهم المسلى الممتع .

كما رأينا الدراويش يتمتعون بقضاء أوقات أخرى فى اللهو والمرح . . فلم تكن كل أوقاتهم للمناقشات ، والمجادلات الفلسفية والدينية فقط ، بل يستقطعون منها وقتًا للمرح والتسلية . (لوحة ١١١) حيث نرى الدرويش مستندًا على شجرة بجواره كتابه ، يجالس عسكرى وعازف على الربابة ، فهل هى استراحة محارب بعد عناء التدريب العسكرى ، ولم يجد أمامه سوى خلوة هذا الدرويش ليستريح عنده مصطحبًا معه هذا العازف كى يضفى على الجلسة الهادئة نوعًا من الرومانسية بسماع موسيقى تعزف على الربابة. والذى يؤكد ذلك أن الدرويش والعسكرى يوجهان نظريهما للعازف بتركيز شديد ، وهذا يدل على احتياج كل منهما إلى راحة نفسية مع معزوفة موسيقية .

وتتشابه مع اللوحة السابقة (لوحة ١١٢) ، حيث نرى فيها ناسكًا أمام صومعته المحفورة فى حضن الجبل ويعلوها شجرة ضخمة أظلت بأغصانها الجالسين تحتها وهم : الناسك ، شاب ربما يكون أميرًا أو عسكريًا ، وأيضًا عازف ربابة ، جلسوا جميعًا متجاورين على صخرة أمامها مجرى مائى يسبح فيها بط مما زاد من شاعرية الجلسة ، واستمتاع الجالسين بالسماع ، وأيضًا المنظر الطبيعى من حولهم . . وسأفسرها أيضًا بأنها استراحة محارب في جو هادئ ساكن لا تتطلبه سوى صوت الموسيقى والعزف الرقيق على آلة وترية تبعث نغمات رقيقة .

أما (اللوحة ١١٣) والتى نرى فيها مجموعة من العسكريين يتوسطهم قائدهم جلسوا مع موسيقيين يستريحون من عناء التدريب أو حفظ الأمن والسلام تحت ظل أشجار أمامهم ، منظر طبيعى من الأعشاب والحشائش والورود ، وخلفه الأشجار والتلال يتخللهم الأفق البعيد وقت غروب الشمس ودخول الليل حيث نرى العتمة خيمت على المكان الجالسين فيه . . بدا عليهم التعب والإرهاق فكان لابد من قليل من الراحة والاستجمام والتمتع بسماع موسيقى هادئة تريح أعصابهم ، وتتيح لهم تسوية حساباتهم ، واستكمال الرحلة أو العمل المكلفين به .

على أية حال يبدو أن مثل هذه الجلسات المرحة المبهجة كانت مطلوبة وتؤدى الغرض منها ألا وهو الاستراحة وقضاء وقت ممتع بعد عناء الأعمال الشاقة التى يقومون بها وخاصة الجنود والعسكريين الذين رأيناهم فى تصاوير كثيرة فى حلهم وترحالهم مصطحبين معهم الموسيقيين ليحلون جميعًا ضيوفًا على أقرب صومعة أو كهف أو مغارة تقابلهم بطريق الذهاب أو العودة ، حيث يتناولون قسطًا من الراحة لا يمكن أن يجدوها إلا عند الدراويش والنساك فى خلوتهم الهادئة ومناطق سكناهم النائية .

أيضًا رأينا فرق الإنشاد والرقص إما مشاركة فى احتفالات رسمية أو يقضون هم أوقاتًا مسلية مع بعضهم البعض . . وسواء كانت هذه التصاوير تضمنت صورًا شخصية لأباطرة أو أمراء أو لنبلاء أم لم يمثلوا فيها ، فمن الملاحظ أنها ضمت إلى الألبومات والكتالوجات الخاصة بالأباطرة ، وهذا يؤكد أن حياة العامة الخاصة كانت تهم الأباطرة وتعنيهم ، بل أن هذه التصاوير كانت بأمر ملكى بما أنها كانت تنفذ فى المراسم الملكية ، وهذا يدل على مدى التحضر الفكرى للأباطرة الذين أوصوا بتأريخ حياتهم الخاصة والعامة بكل صدق وواقعية وحفظها فى الألبومات والكتالوجات نصوصًا موضحة بالصور . ورغم أن ما وصلنا قليل

إلا أنه يؤكد هذا الفكر المتقدم والمتطور للأباطرة . . كما كان الفنانون المنفذون لتلك الأعمال واقعيين بشدة فى إظهار الانفعالات النفسية ، والحركات الدقيقة التى تشير إلى حالات المرح والسعادة ، والاستمتاع بأوقاتهم التى يقضونها فى اللهو والمرح واللعب .

كـما أوضـحت هذه المجـموعـة من التـصاويـر والفرق الواضح بين تـسليات البـلاط ومجالسهم أو تسليات العامة وحياتهم . . فالأولى حياة مترفة يغلب عليها الوجاهة والرفاهية والترف داخل قاعات وثيرة غنية بأشخاصها وأثاثها وبسطها . . بينما الثانية وهى حياة العامة بسيطة متواضعة ، لا تتم داخل منازلهم دائمًا فى الطبـيعة بين التلال والأشجار والخيام التى كانت فى الغـالب مساكنهم . . وبالتـالى أجاد الفنانون التمـييز بين تلك الخـاصة بالأباطرة والأمراء والنبلاء والأخرى الخاصة بالعامة دون تكلف أو تعقيد فبدت طبيعية واقعية .

لوحة (١٠٦)

الموضــــوع : الزوجة الخائنة وحبيبها
التـــــاريخ : مغولي هندى من الـ بها ستان لجامى ، ١٥٩٥م
العـــمـل : إمضاء مسكين
المـــــادة : ألوان مائية على الورق
المقـاسـات : ٢٨,٥ × ١٧,٥ سم
الحـــفـظ : المكتبة البودلية : أكسفورد ، اليوت M.S. ٢٥٤ ، صفحة ٤٢
المــراجــع : Amina Okada, Op, Cit., pl. 143.
S. P. Varma : Op. Cit., See Under Miskina C. V., min. 5.

توضح اللوحة خـروج العامة للاستمتاع بـأوقاتهم فى الخلاء بعـيدًا عن منازلهم وعناء العمل اليومى الذى يبعدهم عن قضاء وقت طيب فى الطبيعة .

ورغم أن موضوع اللوحة مشين ويمثل عملاً غير سوى للزوجة التى خانت زوجها وبيتها وربما أولادها وذهبت لقضـاء بعض الوقت مع حبـيبهـا فى مكان طبيعى ، إلا أنـها تتطابق وموضوع تصاوير تسليات العامة .

جلس الحبيبـان فى مكان منعزل خلف الخيام وبين التلال والأشجار الجو مـسائى جميل على شمالهم تلعب الأحصنة وكأنها فى سباق وعلى يمينهم برك جملان متجاوران ويتطلعان للحبيبين الجالسين على صخرة مفروشة بسجادة يتبادلان العشق والغرام .

بطول الجانب الأيمن لـلوحة نرى خيـامًا متـعددة الأشكال والأحـجام والألوان نرى من إحداها شابًا جالسًـا أمام صوفى يقرأ فى كتاب ربما ليجـيب عن التساؤل الذى أتى من أجله الشاب .

وفى المقدمـة نرى خيـمتين مسـتديرتين وقف بينهـما جـمل وأمامهـما رجل وسـيدات يحاولون المرور لكنه يمنعهم ، وداخل الخيمة نرى رجلاً جالس القرفصاء يحاول معرفة الأمر من وراء ستارة الخمـية وسيدة محجـبة فى الركن الأيمن السفلى جالسة على سـجادة واضعة يديها تحت ذقنهـا وتراقب ما الأمر بين هؤلاء النسـوة والرجل . أمامها تل وشـجرة وراعى غنم جلس يحلب البقرة والماعز جلسن من حوله أمام خيمة أخرى مقبية من أعلى .

يتوسط اللوحة التلال ومجرى مائى ثم شجـرة ضخمة ذات فروع وأغصان غزيرة جلس تحتهـا راعى غنم يسند رأسه على راحة يده وراح فى نوم عـميق بينما غنمه وكـلب الحراسة جالسين من حوله .

تحمل اللوحـة توقيع مسكين ، وفى الواقع لم يدع شـيئًا إلا ورسمـه بحيث غلب على اللوحة التـأثير الأوروبى الواضح بدءًا من الموضـوع الذى لم نراه من قبل سـوى فى قصص الحب والغرام مثل يوسف وزليخة .

أيضًا طريقة رسم الخيام ونرى على قماش إحداها رسوم لحيوانات برية تجرى وترمح فى اتجاهات مـختلفة . السيـدة المحجبة التى رسـمت فى مقدمـة اللوحة تشبه مـريم العذراء ، كذلك طريقة رسم الـطبيعة فى كل مكان باللوحة وتوزيـعها توزيعًا جمـيلاً مع درجات من الألوان . . الصور الشخصية للأشخاص والحيوانات تنم عن المقدرة العالية للفنان مسكين فى عمل تصاوير شخصية .

لوحة (١٠٧)

الموضـــــوع : دراويش يرقصون
التـــاريـخ : صفحة من ألبوم كوركيان ، حوالى ١٦١٠ (صفوية منتصف القرن ١٦)
الـعــمــل : ينسب لأقاميرك ، بعض الرتوش لأبى الحسن
المــــادة : ألوان مائية على الورق .
الحــــفـظ : متحف المتروبولتيان للفن ، بنيويورك (مجموعة روجرز وكفر كيان)

المـــراجـــع : inv 55, 121, 5. 15 V
Amina Okada, Op. Cit., pl. 213

نرى فى اللوحة تسـلية من تسليات العـامة ، مجـموعة من الدراويش يؤدون حـركات راقصـة على دقات الدفـوف ونغمـات المزمار . وهى نسـخة منقـولة عن الأصل الصـفوى المنسـوب لأقاميـرك ثم كعـادة أباطرة المغول حين يعـجبـون بلوحة مـا ويرون أن تضم إلى لوحاتهم وكتالوجاتهم ، على الفور يأمرون مصـوريهم إما بنسخها مع مراعاة مطابقة الرسم مع أساليب المدرسـة المغولية الهندية . أو عمـل رتوش وتعديلات فى بعض الملامح التى لا تندرج تحت الأساليب الهـندية . وهذا ما قام به الفنان أبو الحسن فى اللوحة الحاليـة حيث نرى تعديلاً فى ملامح هؤلاء الدراويش وفى رسوم عمامـاتهم وملابسهم بحيث تتسق بعض الشىء مع التـصوير المغـولى الهندى صـور الفنان هؤلاء الدراويش فى حلقـة دائرية يؤدون حركـات راقصة بأيدهم ، فـمنهم من رفع يديه الاثنين لأعلى مع ثنى الكوعين ، بعـضهم يرفع يداً ويخفض الأخرى ، وبعضهم يضع يده اليسـرى خلف ظهره واليمنى يرفعها لأعلى ومنهم من يخفض يديه . لا نرى راحـة يدى الجميع حيث غطتـها أكمام قفـاطينهم لأسفل ترقص معهم . نرى فى مقـدمة اللوحة شيخًا يبدو أنه تـعب من الرقص فسقط أرضًا وهب شاب يساعده على النهوض. وآخر لحقه شاب قبل أن يسقط على الأرض من الإعياء والتعب.

فى الخلفية تل مرتفع نمت بـه بعض الأعشاب على مسافات متـقاربة ويغطيهم تماماً ولا نستطيع رؤية مـا خلفه . الأرضية خضـراء منبسطة نمت فيها ورود وأوراق نبـاتية هنا وهناك بطريقة زخرفية .

يلى مقدمة اللوحة من أسفل إطار مقسم إلى مستطيلات تحصر بينها مربعات، كتب داخل خراطيش بالمستطيلات نقش بالفارسية على أرضية نباتية، كما ملئت المربعات بزخارف نباتية .

لوحة (١٠٨)

الموضـــــوع : سيدة مع خادماتها .

التـــــاريخ : مدرسة مغولية أوائل القرن الثامن عشر .

الـعـــمــل : غير متوقع.

المـــــادة : قلم أسود وذهبى على الورق ملونة بالأحمر والأبيض الخفيف .

المقـاسـات : الصفحة : ٢١,٥ × ١٤,٩ سم اللوحة ١٠,٥ × ٩,٢ سم

الحـــــفـظ : معرض الفن الحر ، واشنطن .

المـــراجـــع : Asin Atil : Op. Cit., p. 122, pl. 71.

تتــوسط اللوحة سـيدة صــورت بالجانب تمد يدها اليـمنى لتتناول كـأسًا به شـراب من خادمتها الجالسة فى الجهة المواجهة لها . . بينما أمسكت بيدها الأخرى قنينة ذات عنق طويل مستندة على فخذهـا الأيسر . . خلفها وسادة ضخمة تستند بظهـرها عليها . . إلى جوارها الأيسر جلست خادمة أخرى تشير بيدها كأنها تتحدث معها . .

فى مقـدمة اللوحــة جلست ثلاث أخريات الأولى تضـرب على الدف، الثانيـة جلست تستمع لهــا وهى متكئة على السيدة الجالــسة بجوارها وتضع يدها اليسرى على ركبـتها . . بينما السيدة الثالثة متكئة على وسادة ضخـمة سندت عليها رأسها واضعة يدها اليسرى تحت رأسها وتلتف حـول رقبتهــا من الخلف . . تمد يدها اليمنى لتلتقط كأسًــا من ثلاثة وضعت على صينية صغيرة بجوارهما .

السيدات تجلســن فى فناء فسيح بالقرب من ســور القصر نرى فى خلفيـة اللوحة جدار القصر تعلوه ظلة تحملها أعـمدة رفيعة ، كما قسم الجدار مسـتطيلات تعلوها مربعات كزينة فى الجدار ، يعلو السور مجموعة من الأشجار المورقة تبدو عالية فى خلفية اللوحة .

يتقدم السور مبنى مـقبب تحمله أيضًا أعمدة رفيعة . أما جـدران المبنى فحفرت داخلها نيـشات رسـمت بها أوانى وكـئوس على صـوانى . . أيضًـا توسط المبنى جدار أو مـدخل مستطيل تغطيه ستارة من القماش المثنى إلى أعلى .

كما وزع الفنان على الأرضيــة أوانى بعضها به أنواع مختلفة من الفاكــهة - أمام السيدة الجالسة ، وأيضًا صوانى تحمل كئوسًا وقنينات شراب هنا وهناك .

اللوحة انعكاس واضح لحـياة الترف والرفاهـية . . وتشير إلى البـيئة الفاخــرة التى كان يحياها أمراء وأميرات البلاط الإمبراطورى واهتمامهم بقضاء أوقات لهو وفرح خارج جدران القصور فى الأفنية والتراسات والحدائق ومن حولهم الطبيعة الغناء .

لوحة (١٠٩)

الموضـــوع : سيدتان مع خادماتهن .

التـــاريخ : مدرسة مغولية منتصف القرن الثامن عشر .

العــمـل : غير موقع.

المـــادة : خط أسود ، ذهبى ، وفضى على الورق ، مع إضافات طفيفة بالألوان الأحمر ، الأزرق ، الأخضر والأبيض .

المقاسات : الصفحة : ٤٠,٦ × ٢٩,٣ سم اللوحة ٢٣,٢ × ١٧,٨ سم

الحــفظ : معرض الفن الحر ، واشنطن .

المـــراجــع : Asin Atil : Op. Cit., p. 120, pl. 73.

تتوسط اللوحة سيـدتان جالستان فى بلكونة ذات سور خشبى منخفض يطل على بركة ماء بها نافورة فى الوسط يليها مساحة واسعة يحيط بها سور خشبى مكملاً للسور الأول . . أما الخلفية فهى عبارة عن شجيرات خضراء متراصة بجوار بعضها البعض وتمتد لمساحة بعيدة ويليها قصر ملكى فخم وضخم له سور حصين وبوابة كبيرة وتحيط به التلال والمرتفعات من كل جانب .

جلست السيدتان تدخنان الإرجيلة وهما مستندات على وسادتين ضخمتين . إحداهن تضع كتابًا على فخذها مفتوحًا كما تناثرت الكتب على السجادة الجالسات عليها بينما انهمكن فى الحديث .

وقفت خلف السيدتين خادمتان متواجهتان فى اليد اليمنى لكل منهن مروحة من ريش الطاووس مستندة على الكتف .

أما السيدات الأخريات فقد أحطن السيدتين الرئيسيتين من كل جانب اثنتان منهمكتان فى حديث ودى تليهن واحدة تصفق بكلتا يديها وأخرى جوارها أيضًا تصفق مع عازفة على الكمان وأخرى فى منتصف اللوحة تضرب على طبلة ضخمة بيضاوية الشكل .

فى أقصى الجهة اليمنى من اللوحة جلست خادمة أمامها زجاجات مختلفة الأشكال والأحجام مملوءة بأنواع الشراب المختلفة بالإضافة إلى كئوس وفناجين أيضًا مختلفة الأحجام

وموضوعة على أطباق مستـديرة ولها غطاء مقبب .. كل هذه الأوانى وضعت على مفرش أبيض مربع الشكل .

تليها سيدة أخرى تحتسى الأرجيلة ذات الساق الطويل وتهم بوضعها فى فمها .

الجلسة كلها تـؤكد ثراء وفخامة وانتـماء السيدتين للعائلـة الإمبراطورية . واهتمامـهما بالقراءة وقضاء وقت ممتع مسلٍ فى الاطلاع والمناقشـة واحتساء الأرجيلة والشراب فى الهواء الطلق ووسط الخضـرة والماء المنساب من النافـورة يسمعان الـغناء والموسيقى ويتناقـشان فى موضوعات شيقة .

لوحة (١١٠)

الموضـــــوع : فرقة فتيات يلعبن ، يغنين ، يرقصن(*)

التــــاريـخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦١٥-١٦٢٥ (صفحة من ألبوم منتو)

الـعــــمـل : ينسب لجفردهان

المـــــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ٢٤ × ١٥ سم (اللوحة كاملة)

الحـــــفـظ : مكتبة شستربتى دبلن .

المـــراجـــع : Amina Okada . Op. Cit., detailof pl. 226, p. 194-195.

كتالوج اللوحات، لوحة ٣٣ ، تفاصيل تنشر لأول مرة أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و ، ز .

الصورة جزء مـفصل من لوحة تمثل الإمبراطور جـهانجير يلعب هولى مع محـبوبته . . نرى فى هذا الجزء الفتـيات المشاركات فى هذه اللعـبة وقد وقفن يلهون ويعـلبن مع بعضهن البعض وتركن الإمبراطور ومحبوبته يقضيان وقتهما ولعبتهما أيضًا مع بعضهما .

على أية حال نرى فى اللوحة فتاتين تتوسطان باقى البنات إحداهن مسكت الأخرى من رقبتها وأخذت تسقيها من قنينة بطريـقة راقصة ، إلى اليسار وقفن الأخريات إحداهن تغمى عينيها بيديها وأخرى وقفت خلفها واضـعة يديها على كتف البنت التى تغمى عينها . يليهن العازفات على الدفوف وأخرى على القيثارة بجوارها سيدة تصفق للعبة التى تؤدى أمامها .

على الجانب الأيمن البنات الأخريـات ويبدو أنهن القائمات على خدمـتهن حيث نراهن يحملن أوانى شراب لتقديمها للفتيات الراقصات والعازفات ولاعبات الهولى .

ملابسهن الأنيـقة وحركاتهن الرقـيقة وجو المرح واللعب الذى يسود الـلوحة يؤكد على مشاركتـهم الفاعلة فى دورهم البارز فى إضفاء وإشـاعة السعادة على الإمبراطور ومـحبوبته التى شاركته لعبه ولهوه .

(*) انظر تفاصيل تنشر لأول مرة بالكتاب لوحة ٣٣ أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و ، ز .

لوحة (١١١)

الموضـــــوع : درويش ، موسيقى وعسكرى

التـــــاريخ : صفحة من ألبوم شاه جيهان المتأخر حوالى ١٦٢٥-١٦٣٠م

العـــــمـل : تنسب لجفردهان

المـــــادة : ألوان مائية على الورق

المقـــاسـات : ١٦,٧ × ٢٣ سم

الحـــــفـظ : مكتبة شستربيتى ، دبلن Ms. 7 no. 26

المـــراجــع : Amina Okada . Op. Cit., pl. 242.

النـشـــــر : تنشر لأول مرة تفاصيل الإطار أ ، ب جـ ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ت .

تمثل اللوحة ربمـا استراحـة لمحارب فى طريق عودته من تدريـب عسكرى أو مناورة أو حـراسة مـوقع من المواقع . . لذلك أراد أن يسـتـريح من عناء العـمل المكلف به لدى هذا الدرويش مصطحبًا معه موسيقى أو عازف قيثارة .

نرى الناسك جالسًـا متكئاً على شـجرة مسـتظلاً بظلها جلس القرفـصاء موجـهًا نظره للموسيقى الشاب الذى جلس مواجهًا له ، ووضع كتابه بجواره .

أما الموسيـقى فيبدو من هيئـته أنه صغير السن وضع آلتـه الموسيقية على كـتفه الأيمن ، يعزف بكلتـا يديه الموضوعين على أوتار الآلة . . جلس الشـاب متربعًا مـتواجهًـا للمدرس متطلعًا إليه وكأنه يصغى إلى حديث يوجهه له .

بجـوار الدرويش وفى مقـدمة اللوحـة وبالتـحديد في الركن الأيمن نرى العـسكرى أو المحارب جلس رافعًا ركبته اليمنى واضعًا يده اليـمنى عليها . . أما اليسرى فـوضعها على درعه الذى علقـه على جانبه الأيسـر مع سيفه وخنجـره وأيضًا يتطلع إلى الشاب الموسـيقى والحديث الدائر بينه وبين الدرويش .

الجالسون هنا يستـظلون بالشجرة وإن كان الجو يميل إلى الغروب ، إذن فـهم يستريحون فقط بجوارها . الربوة التى يجلسون عليها مرتفعة عن مستوى سطح الأرض نمت بها بعض الحشائش هنا وهناك ، تتوسطها الشجرة الكثيـفة الأغصان والأوراق . يتقدمها أرض جرداء ليس بها إلا قطع صغيرة من الأحجار متفرقة عن بعضها وبعض الحشائش التى نما فى بعضها وريدات صغيرة .

على المدى البعيـد جزء من المدينة أو حصن أو ربما حظيرة مسـورة لتربية خيل يتقـدمها صف من الأشجـار على أحد جانبى بـحيرة ماء . هذا مـا نراه بالجانب الأيسـر من اللوحة بالكالد . خلف الجالسين نرى أرضًا جرداء وعلى المدى البعيـد صف من الخضرة الكثيفة لا نستطيع رؤية ما خلفها . ثم أرض جرداء بعـيدة المدى وفى النهاية نرى أعلى اللوحة السماء الشديدة الزرقـة تتخللها تهـشيرات باللون الفـاتح لتمثل السـحاب وكأن نور القـمر أعطاها بصيص من الضوء .

على الإطار الخارجى للوحـة وزع المصور تصاوير شـخصية لنسـاك ودراويش كل واحد منهم يقوم بالتسلية مع نفسه وبالطريقة التى تحلو له .

لوحة ١١١ (أ) :

نرى فيها أحد النساك جلس يتـأمل ويفكر . الجزء العلوى من جسده عارى بينما يرتدى جونلة تغطى نصف جسده السـفلى جلس متربعًا واضعًا يده اليسرى على قـدمه اليمنى بينما سند يده اليمنى على آلة تشـبه الدبوس طويلة ورقيقة ولهـا خطاف من أعلى يسند عليه إبطه الأيمن بينما رأسه تدلت لترتاح على كتفه الأيمن .

لوحة ١١١ (ب) :

أحد النسـاك جلس أمامه صحن ربما يعـد فيه طعـامه . جلس القرفصـاء والتف ذراعه حول رجليه ويمسك بيده شيئًا ما من الصحن يـقوم بتقشيره أو تنظيفه . عارى الرأس أصلع بينما له ذقن كثيفة وشارب ملتـصق بها . منتصف جسده عارى ويغطى النصف السفلى من الجسد جونلة قصيرة تكشف عن فخذيه وساقيه أيضًا الأرجل عارية .

لوحة ١١١ (جـ) :

تمثل ناسكًا أو زاهدًا عاريًا تمامًـا من الملابس ولا يغطى جسده سوى بطانيـة ثقيلة تلتف من عند كتـفه الأيسر لتـغطى باقى الجسد ويجلس عليـها كاشـفًا عن ذراعيه، وجـسده من الأمام. يسند براحة يده الـيسرى قتينة الأرجيلة ومسك بيـده اليمنى عصاة للأرجـيلة واضعًا إياها فى فمه يأخذ منها نفسًا عميقًا . غطى رأسه بعمامة بسيطة اللفات .

لوحة ١١١ (د) :

ناسك آخر جلس القرفصاء يغطى جسمه قميص أو جلباب بدون أكمام عاقدًا ذراعيه أمام صدره اليسرى فوق اليمنى التى التفت أمام الصدر ويلامس بكفه ذراعه اليسرى . يلتف حول وسطه ورجليه حبل سميك وكأنه ربط نفسه ليظل ثابتًا على هذه الجلسة بدون حراك .

غطى رأسه بما يشبه المنديل المعقود من الأمام ، يلتفت برأسه إلى الأمام كأنه ينصت لحديث مهم .

لوحة ١١١ (هـ) :

زاهد أو شيخ جلس ساندًا كتابًا ضخمًا مفتوحًا على ركبته واضعًا يده اليمنى على صفحة يقرأ فيها والأخرى يسند الكتاب من الخلف . رأسه عارى وشعره أبيض ، له ذقن وشارب كثيفين يغطيهما الشنب وتتدلى ذقنه على جلبابه الأبيض الذى يغطى كل جسده . يلتف على حجره وتحت رجليه قطعة من القماش السميك ربما قفطان أو يرتديه عندما يقف.

لوحة ١١١ (و) :

زاهد أو شيخ آخر جلس على ركبة ونصف متجهًا بوجهه إلى الأمام متأملاً أو منصتًا لحديث يدور حوله أو يفكر فى شىء ما . يغطى رأسه بعمامة بيضاء بسيطة ، له ذقن وشارب وسوالف متصلين ببعض .. يرتدى قفطان يفتح على الجانب الأيسر ، أكمامه انثنت لأعلى قليلاً لتكشف عن جزء من ذراعيه . يغطى القفطان كل جسمه ولا يظهر سوى جزء من الذراعين وقدمه اليسرى .

لوحة ١١١ (ز) :

زاهد أو شيخ جلس بيده اليمنى كتاب مقفول مسنود على يده اليسرى اللتان استندتا بدوريهما على حجره .. يغطى رأسه عمامة تشبه الطربوش ، له ذقن ولحية كثيفان متصلان بسوالف الشعر . جلس على ركبته متجهًا توجهه جهة اليمين من اللوحة متأملاً أو متفكرًا فى شىء ما قرأه . يغطى جسمه قفطان مقلم بالطول ولايبدو فيه سوى وجهه وكتفيه ويلف حول كتفيه شالاً ثقيلاً يتدلى من الخلف .

لوحة ١١١ (ح) :

زاهد أو شيخ آخر جلس على ركبته متجهًا بوجهه جهة اليسار من اللوحة يتأمل ويتفكر . . وجلس على ركبته واضعًا يديه على ركبتيه ويشير باليسرى كأنه يتحدث مع أحدهم يجلس أمامه أو يتفكر مع نفسه . يرتدى عمامة بيضاء تلتف حول رأسه وتتدلى من الخلف على كتفه الأيسر وجزء آخر فيها يلتف حول رقبته له ذقن ولحية يغطى جسمه قفطان مفتوح من الأمام وله ياقة ، يرتدى تحته قميصًا بلون آخر .

لوحة ١١١ (ت) :

ناسك أو زاهد جلس على ركبتيه غطى قفطانه كل جسده حتى كفيه يتواريان داخل أكمامه الطويلة المتدلية لأسفل . تحت القفطان يبدو قيمص بلون آخر . يبدو من نظرة عينيه السفلية وانحناء رأسه قليلاً على كتفه الأيمن أنه يفكر فى شىء ما وينظر حوله محاولاً التخيل والتأمل بانهماك شديد . مما يثير العجب أو الدهشة الغطاء الذى يرتديه فوق رأسه فهو يشبه الطاقية أو الكاب يلتف حوله منديل أو إيشارب بلون آخر .

مثلث اللوحات السابقة التى تنشر لأول مرة نوعًا من تسليات الشعوب لطائفة النساك والزهاد والشيوخ وربما الحكماء الذين كانوا يفضلون قضاء وقت فراغهم فى القراءة والتأمل والتفكر فيما يقرءونه أو ما يعرض عليهم من موضوعات ثم الاختلاء مع أنفسهم والتحاور الداخلى مع الذات وفلسفة ما يقرءونه أو يسمعونه .. لذلك هضمتها لموضوع تسليات الشعوب وحياتهم الخاصة لإلقاء الضوء على معيشتهم وكيفية قضائهم لأوقاتهم .

لوحة (١١٢)

الموضــــوع : أمير يزور ناسكًا فى صومعته وعازف ربابة
التـــــاريخ : حوالى ١٦٣٥م، صفحة من ألبوم شاه جيهان المتأخر
العـــــمل : ينسب لجفردهان
المـــــــادة : ألوان مائية على الورق
المقــاســات : ٢٥,٤ × ٣٧,٥ سم
الحــــــفظ : متحف كليفلند للفن ، (مجموعة أندريو ومارثا الخاصة) رقم 71.79
المــــراجـــع : Amina Okada . Op. Cit., pl. 223.

نرى فى اللوحة أميـراً بزيه العسكرى يقوم بزيارة ناسك بالقـرب من صومعته مـصطحبًا معه موسيقى يعزف على قيثارة أو آلة وترية . .

جلس الثلاثة على صخرة ترتفع عـن مستوى الأرض يتقدمها بحـيرة يسبح بها بط ، لا شك أن الجلسة نوع من التسليـة والراحة من عناء رحلة أو سفر أو عمل قـام به الأمير وأراد أن يستريح منـه لدى هذا الناسك . أو أنه أتى للاستشارة مـصطحبًا معه هذا المـوسيقى كى يضفى جواً من الشاعرية على الجلسة . . نراهم جلسوا علـى صف واحد متجاورين متجهين بأجسـادهم نحو الأمام . أمـا اتجاه نظرهم فيـختلف من واحد لآخر ، فـالناسك ينظر إلى الفارس أو الأمـير والموسـيقي لذلك رسم الوجـه فى الوضع الثلاثى أرباع ، له ذقن بيـضاء تتدلى على صدره ، كما يتدلى شعره الطويل على كتفه ويصل إلى الأرض ويلامسها ويغطى جسده بقطعـة طويلة من القماش تلتف حـول جسده كله وتغطى رجليه ولايبـدو منها سوى القدمين أو بمعنى أدق أصابع القدم . يلف يديه حول ركبتيه المرتفعتين أمام جسده .

يتوسط الجـالسين الأمير أو العـسكرى الذى وضع درعه ليغطى به ثلاثة أرباع جـسده . الوجه بورفـيل أو إلى حد ما ثلاثى أرباع ويتطلع بنظره إلى الناسك الجـالس على يساره . . يجلس على ركبته ، ويضع يديه مسنودة على درعه .

أما الموسـيقى فجلس أيضًا على ركـبتيه ، الوجـه أمامى ويتطلع بنظره إلى البحـيرة أو المجرى المـائى . يسند آلته الوترية علـى صدره ويسندها بيـده اليسـرى ويقوم بالعـزف على الأوتار بأصابع يده اليمنى .

نرى على المدى البعيد أرضًا جرداء أو جـهة اليسار ربما رعاة غنم وحولهم الأغنام ترعى ووقفوا هم يتحدثون مع بعضهم البعض .

اللوحة متأثرة بالأساليب الأوروبية وخاصة تقنـية البعد الثالث ، أو القريب يبدأ بالحجم الطبيعى الذى يقل تدريجيًا كما اتجهنا بعيدًا ، وهـذه التقنية كان يتقنها جيدًا الفنان جفردهان لذلك نسبت اللوحة له .

لوحة (١١٣)

الموضـــوع : موظفون جالسون تحت شجرة

التـــاريخ : مغولى هندى ، حوالى ١٦٥٠-١٦٥٥م

العـــمل : منسوب لبياج

المــــادة : ألوان مائية على الورق

المقـاسـات : ١٧ × ٢٣ سم

الحـــفظ : مكتبة شستربيتى ، دبلن		Ms. 7 no. 20

المـراجـع : Amina Okada . Op. Cit., pl. 250.

S. P. Verma Op. Cit., (See under Payag C.V., min 20.

تمثل اللوحة شخصيـات مختلفة الهويات من المجتمع المغولى الهنـدى فى جلسة مسائية بعد غروب الشمس وقبل ظهور القمر يتوسط الجلسة الجل الرئيـسى ، ربما عزت خان أحد حكام السند[1] ، ومعه رفاقه أو موظفو مقاطعته وحرسه الخاص وبعض الموسيقيين .

ربما جلس فى هذا الموقع الهادى البـعيد طلبًا للهـدوء والسكينة والراحـة من عناء العمل اليومى . . جلس رافعًا رجله اليمنى سانداً ذراعه الأيمن يده متدلية لأسفل ويمسك بها سهمًا بينما فـرسه وباقى السهام وضـعت أمامه على الأرض . يسند يده اليسـرى على درعه الذى وضع تحت إبطه الأيسر يـتجه بوجهـه الذى رسم كاملاً إلـى الأمام متطلعًـا إلى منظر ما ، بجواره إحـدى موظفيه أيضًـا تحت إبطه الأيسر درعه وسند عليـه كلتا يديه وأحدهمـا فوق الأخرى . وجهة بورفيل ويتطلع إلى قائده الجالس بجواره .

يلى هذا الفارس وعلى يمينه جلس خادم وضع بجواره مروحة من ريش الطاووس وبراد شاى ربما ليـشربوا منه فى جلسـة التهدئـة هذه . وإلى يمينه جلس سائس يمسك بيـده لجام الحصانين الباركين خلفه ، بجوار الخيل جلس باقى رجال المقـاطعة يشاركون حاكمهم جلسة الاستمتاع بالجـو الهادئ والموسيقى والطبيعة الجميلة إلى اليـسار من عزت خان جلس عارف على آلة موسيقية نافخة ثم طبّال ينقر بيده اليمنى على طبلة أسطوانية الشكل .

بجـواره جلس باقى رجال المقاطـعة واضعين أسلحتهم على الأرض أمامـهم . . وفيهم

(١) S. P. Verma : Op. Cit., See under Payag C. V., p. 329 min 250
Amina Okada., Op. Cit., p. 208. .

رجل فى مقـدمة اللوحة جلس بالقرب مـن نبع الماء يشرب أو يغسل وجهـه من الماء الجارى أمامه.

خلف عزت خان شجرة مـانجو ضخمة تتدلى منها ثمار المانجو وحولهـا شجيرات أخرى أقل ضخامة منها .

على المدى البعيد نرى منظر غروب الشمس وقد أوضحها الفنان بفرشاة مهشرة مغموسة فى اللون الأحمر تقطع الصحراء الجرداء التى تبدو فى خلفية اللوحة .

فى المقدمة نرى حشائش كثيفة يتقدمها مجرى مائى غلب عليهم ويتخللهم عتمة شديدة سيطرت على مقدمة اللوحة والجلسة التى حاول الفنان بتـقنية الظل والضوء تفتيحها بالألوان الفاتحة نسبيًا فى ملابس عزت خان وبعض مرافقيه .

ثانياً: الدراسة التحليلية

الباب الثالث

مقدمـــــــــة

الفصـــل الأول : دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى

الفصل الثانـــى : الموضوع فى الصور المغولية الهندية

الفصل الثالـــث : الإطار والكتابات فى الصور المغولية الهندية

الفصل الرابـــع : الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية

الفصل الخـامس : الأثاث والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغـولية الهندية

الفـصل السادس : المقـدمات والخلفـيات المعمـارية والحدائق الملكيـة فى الصور المغولية الهندية

ثانياً : الدراسة التحليلية

الباب الثالث

مقدمة

بعد أن قمنا بدراسة موضوعات التصوير المختلفة التى عكست تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى فى أزهى مراحله والتى تركزت فى عصر ثلاثة من الأباطرة العظام وهم: أكبر وجهانجير وشاه جيهان. . ورأينا مدى التنوع فى تلك الموضوعات المصورة التى تناثرت مادتها الفنية والعلمية فى متاحف العالم ودور الكتب ، والمجموعات الخاصة مما تطلب الاطلاع وتجميع هذه المادة وإعادة تصنيفها تحت رءوس الموضوعات التى تتناسب مع اللوحة المصورة . وبالتالى كان لابد من التأكد مما نراه فى داخل الصورة هل هو موضوع مجرد ، أم هو تسجيل لأحداث بعينها ، أم هى انعكاس لرؤية إبداعية خيالية للمصور فى تلك الفترة . . مع مراعاة أن شعب الهند لم يكن متجانسًا ثقافياً أو دينياً أو عرقياً وهذا ما أدركه منذ الوهلة الأولى أباطرة المغول ، وبالتالى ردة الفعل اختلفت من حاكم لآخر فمنهم من تجاهل المسألة وجلس فى بلاطه بعيداً عن شعبه ، ومنهم من اندمج مع المشكلة وحاول إيجاد حلاً لها ، ومنهم من حاول فرض قوانين موحدة على الجميع .

لكن كان أكثر حكام الهند فى الفترة المغولية ادراكاً للمشكلة محاولاً حلها هو الإمبراطور أكبر الذى ولد فى الهند، وجلس مع الطوائف المختلفة وسمع ووعى جيداً ما قُرأ عليه من المفكرين والمثقفين والفقهاء ورجال الدين ، فاستنار عقلياً وفكرياً ، وأمر بترجمة الميراث الأدبى الهندى القديم ونقل أمهات الكتب الهندوكية من اللغة السنسكريتية إلى اللغة الفارسية الرسمية فى تلك الفترة. . وصل تسامحه إلى حد التقريب بين الديانات المختلفة التى كانت سائدة فى تلك الفترة بل والتقريب بين طوائف الشعب المختلفة ولا أدل على ذلك من تواضعه بمجالسة هذه الطوائف فى قاعات الاستقبال والاستماع لهم ومجادلتهم . ولاشك أن محاولاته هذه كان الهدف منها هو عقد مصالحة ينتج عنها شعب متجانس دينياً وفكرياً قريباً من الحاكم يحقق له أطماعه التوسعية وشرعية حكمه وحكم أبنائه من بعده .

إذن هذا التنوع الهائل فى الموضوعات التصويرية التى عكست تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى كان بمشاركة أكثر من طرف : الطرف الأول هو راعى

الفن الذى سمح لهذا المصور أن يرافقه فى أدق تفاصيل حياته فرأينا البلاط المغولى برجاله ونسائه وحاشيته وخدمه مصوراً بعمق فى موضوعات هذا المصور الذى لازم الحاكم وسكن بالقرب منه وعايشه فى علاقاته اليومية بشعبه ، حين يطل عليهم يومياً من نافذة قصره ، أو يزور مدينة من مدن إمبراطوريته أو ناسك يسكن فى أعماق أو أحضان الجبل ، أو حين يصطاد فى الغابة معرضاً نفسه ومن معه للمخاطر ، أو حتى فى حروبه وفتوحاته ثم مواكب انتصاراته .. هذا بالإضافة إلى حفلاته الخاصة والعامة .. كل ذلك رأيناه بالتفصيل فى تصاوير تسليات البلاط ، بل وفى تصاوير حياة الشعوب أيضاً بأدق تفاصيلها سواء أكان هؤلاء العامة مشاركين للأباطرة أو العكس بالعكس فى تلك المناسبات العامة والخاصة المختلفة ، أم هم بمفردهم يقومون بمتابعة حياتهم الاجتماعية بعيداً عن أعين الأباطرة لكن بأمر منهم سجلت ووضحت هذه الحياة الاجتماعية كى تؤرخ فترات حكم هؤلاء الأباطرة وتقيم لألبوماتهم وكتالوجاتهم وربما للتاريخ أيضاً الحق أن يذكر هؤلاء المصورين المتميزين الذين أبدعوا فى عمل هذه التصاوير لذلك كنا نجد توقيعاتهم التى أكدت أعمالهم وخلدتهم على مدى تاريخ التصوير المغولى ومن ثم كان المصورون هم الطرف الثانى الحيوى فى صناعة الصورة المغولية الهندية الذى بدونه ما كانت الصورة حقيقة واقعة ، وما كان الموضوع المصور يعكس تلك الحياة الاجتماعية الخاصة والعامة .

كما كان هناك طرف ثالث أكثر تعقيداً من الأطراف السابقة ألا وهو الميراث الثقافى الفكرى للهند .. بمعنى أن المصور هو الذى يعكس ويبلور الموضوعات التصويرية للحقبة التى يعيش فيها التى تمثل تجربة الناس الواقعية فى زمنه شأنه فى ذلك شأن الشاعر والأديب مطابقاً تصاويره الواقعية مع الموروث الثقافى والفكرى .. خاصة أن التصوير الهندى نشأ متحرراً متنوعاً ثم أصبح أسيراً لمجموعة من الأعراف والتقاليد التى كانت سائدة فى الهند فى تلك الفترة ، ثم مع دخول المغول الهند دخل بالتالى فن التصوير الهندى مرحلة جديدة متطورة نقلته كلية من حالة الركود والتكرار إلى نهضة فعلية . فاختفت بذلك الموضوعات القديمة وأصبحنا نرى الصورة الهندية الجديدة التى عكست تسليات البلاط وحياة الشعوب بطريقة واقعية طبيعية .. وبعد هذه الدراسة التفصيلية الدقيقة لتصاوير تسليات البلاط وحياة الشعوب لابد أن نتناول هذه الدراسة بالتحليل حتى نتمكن من توضيح العلاقة بين هذه التصاوير وحياة البلاط وتسلياتهم المختلفة من ناحية ، ومن ناحية أخرى حياة الشعوب وعامة الناس المحيطين بهم وإلقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية التى كانت سائدة فى

تلك الفترة . وهذا يتطلب بالطبع فحص التصاوير الموجودة فى مصادر مختلفة مثل المخطوطات المصورة ، والمرقعات والألبومات ، الأوراق المتناثرة فى المكاتب والمجموعات الخاصة فى الهند وخارجها ، وكتالوجات المتاحف والمكتبات ، والمجموعات الخاصة فى المعارض . . أيضاً تطلبت الدراسة فحص عدد من التصاوير المنشورة مع محاولة تصحيح بعض المعلومات التى تحتاج إلى تصحيح نظراً لاختلاف فى وجهات النظر بين الباحثين بعضهم وبعض من ناحية وبين وجهة نظر خاصة بى كباحثة للوصول إلى رأى ربما يصحح أو يضيف إلى وجهات النظر السابقة . . هذا بالإضافة إلى تصاوير تنشر لأول مرة وربما وردت فى كتالوجات حديثة كصور فقط دون دراسة ولذلك اعتبرتها لم تنشر أو لم تأخذ حقها فى النشر مما تطلب التوسع فى دراستها وبحثها حتى تكون إضافة جديدة للبحث . . أيضاً السير الذاتية للمصورين كانت من ضمن اهتمامنا رغم ضعف المادة وقلتها إلا أنها أيضاً ألقت الضوء على أساليب المصورين المختلفة والتى مكنتنا من نسبة بعض التصاوير التى لا تحمل توقيعات لمصور بعينه نتيجة لهذه الدراسات المقارنة وللسير الذاتية . . ومن مصادرنا المهمة أيضاً النقوش والنصوص العديدة التى وردت على التصاوير وساعدت على إعطاء أسماء الفنانين : الكتبة أو المصورين أو المزوقين بالإضافة إلى معلومات مهمة تتعلق بموضوع الصورة أو الجانب الاجتماعى الذى تمثل فى مناسبة الأمر بتنفيذ هذه اللوحة.

ومن هنا قسمت الدراسة التحليلية التى شملها الباب الثالث إلى سبعة فصول ، تناول كل فصل بالتحليل الدقيق عنصر من عناصر الصورة التى عكست تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى . .

ففى الفصل الأول دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى الهندى الذى بلاشك تطور منذ نشأته وامتد على مدى ثلاثة قرون ، وبالتالى لابد أن يمر بمراحل وأطوار مختلفة حتى يصل إلى هويته الذاتية التى ارتوت جذورها من الموروث الهندى الذى كان موجوداً قبل الفتح المغولى للهند ، وأيضاً اللغة والثقافة الفارسية التى فرضت نفسها على المنطقة بحكم الجوار الجغرافى ، بالإضافة إلى المدخول الأوروبى الذى تسلل للمنطقة عن طريق البعثات والإرساليات الأوروبية وهداياهم القيمة التى أعجب بها الأباطرة وأرسلوا فى طلب المزيد منها ليستفيد به مصورو مراسمهم فى أعمالهم الفنية المختلفة . . هذه التوليفة الرائعة من الأساليب الهندية والفارسية والأوروبية نتج عنها الطراز المغولى الهندى الذى ساد طوال ثلاثة قرون مؤلفاً مدرسة التصوير المغولية الهندية .

أما الفصل الثانى سيتناول الموضوع فى الصورة المغولية الهندية بالتحليل الدقيق بعد أن تناولناه بالتفصيل ورأينا تعدد الموضوعات المصورة من مجالس بلاط ، مواكب وأعياد ، سرحات صيد ، مجالس الطرب والموسيقى والغناء ، الأسمطة الملكية ، المعارك الحربية ، القصور الملكية والمناظر الطبيعية ، النساء وموضوعاتهم الخاصة ، وأخيراً تصاوير الحيوانات والطيور فى الحظائر الملكية هذه المجموعة تمثل تسليات البلاط . أما المجموعة الثانية من الموضوعات فى الصورة المغولية الهندية فتناولت حياة الشعوب من حيث مجالسهم ، تصاوير النساك والدراويش ، العمال وأهل الحرف أثناء تأديتهم العمل ، مساكن العامة وأكواخهم ، وأخيراً تسليات العامة من الناس . .

تحليل هذه الموضوعات سيقودنا إلى الإجابة على التساؤلات المختلفة التى طرحناها سابقاً وهى : هل هى مجرد موضوعات متوازنة ؟ أم أنها موضوعات تسجل أحداثاً بعينها ؟ أو أنها تعكس رؤية إبداعية خيالية للمصور المسلم فى ذلك الوقت ؟

كما أن هذا التحليل سيلقى الضوء على طبيعة العلاقة بين رعاة الفن والمصورين وكذلك طبيعة الفكر السائد فى المجتمع من جهة أخرى . فالموضوع فى الصورة هو فى الواقع نتاج عملية معقدة متشابكة أطرافها ثلاثة راعى الفن ، المصور ، الفكر الثقافى والدينى السائد فى فترة تنفيذ اللوحة تتجمع خيوطها لتصل فى النهاية إلى نقطة واحدة وهى الموضوع داخل الصورة .

أما الفصل الثالث فسيحلل الإطار والكتابات والنقوش فى الصورة المغولية الهندية وهل هناك علاقة بين موضوع الصورة داخل الإطار وما هو مرسوم خارجها وعلى حدودها أم لا؟ . . أيضاً الكتابات والنقوش هل تتناسب وتتماشى مع موضوع الصورة أم لا ؟ . . تساؤلات عديدة سنجيب عنها من خلال الدراسة التحليلية للصورة بتنويعاتها المختلفة سواء داخل الإطار أو خارجه . سنحلل فى الفصل الرابع التنويعات المختلفة للأزياء والحلى فى الصورة المغولية والتى وجدنا بالفعل أنها تتمشى مع موضوع الصورة . فمثلاً فى موضوع تسليات البلاط وجدنا الفرق الواضح بين ملابس الأباطرة والأمراء والنبلاء وغيرهم من الحاشية والخدم ، وأيضاً المبعوثين الأجانب إن وجدوا فى الصورة . . تعدد الشخصيات فى اللوحة الواحدة أعطانا تنوعاً هائلاً فى تلك الأزياء المصورة . لذلك تطلب الأمر دراستها ورسمها وتفريغها لإظهار هذا التنوع الهائل فى الحلى والأزياء .

أما الأثاث والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغولية الهندية فستتناوله بالتحليل فى

الفصل الخــامس لما وجدناه من تنوع ولن تكتــفى الدراسة بهــذه العناصر الثلاثــة فقط ولكن سنحاول استخــراج عناصر أخرى وردت فى الصورة مثل الأسلحــة سواء الحربية أو الآلات المختلفة المستخدمة فى الصيــد والقنص . أيضاً شاهدنا العربات التى تجرها الثيران أو الأبقار الوحشية فى الصيد ، كذلك المحفات التى كانت تحمل عليها الفهود الصيادة ، أيضاً الهودج الذى كان يستخدم كوسيلة انتقــال أو فى المواكب وبالتأكيد كل ما ورد من عناصر أخرى فى الصورة المغولية الهندية سنذكره ونوضحه بالرسم .

ومن أجمل ما رأيت فى الموضوعات المصورة الخلفــيات المعمارية التى تمثلت فى القصور الملكية أو الأسوار التى حــصرت بداخلها المدن المفتوحة ، أو منازل العــامة بالمدن والقرى أو الحصون والقلاع كذلك الأكواخ والكهوف وأيضاً الخيام . . كل ذلك مثل تنوعاً هائلاً تطلب الفحص والدراسة لمعرفة مدى تأثر الفنان المغولى الــهندى بالبيئة المحيطة به من ناحية ، ومن ناحيــة أخرى للتوصل إلى مــدى تأثره بالمنحوتات الأوروبية التى اســتمد منهــا تصاوير هذه الخلفيات المعــمارية المصورة . ففى بعض الصور تأثر واضح بالخلفيــات المعمارية التى وردت فى تصاوير أوروبية وسيأتى ذكر ذلك بالتفصيل فى الفصل السادس .

كمــا ستتطرق الدراســة إلى الفرق بين الصور المنفــذة داخل القصور المــلكية وتلك التى نفذت فى الخارج فى الحــدائق الملكية مثلاً ، خــاصة أننا وجدنا تصاوير جلســات ملكية فى حدائق غــناء دلت على مدى اعــتناء الأباطرة بتلك الحدائق وزراعــتهــا بأشجار ونبــاتات لم يعهدوها من قــبل وبهروا بها عندما فتــحوا الهند لذلك اهتموا بتلك الحــدائق وأشرفوا على إنشائها وتنسيقها كما سنرى من خلال الدراسة .

وبعد هذا العرض الموجز لــلباب الثالث الذى سيتناول الدراسة التحــليلية ، لابد أن أشير إلى أن الدراسة التــفصيلية اعتــمدت على اللوحات المصورة الــتى شملها كتالــوج الرسالة أما الدراسة التــحليلية فاعتــمدت فيهــا على تفريغ العناصر الدقــيقة التى وردت فى موضــوعات الصور المختلفة ورسمها يدوياً بالإمكانيات البسيطة المتاحة حتى توضح تلك الأشكال العناصر التى لا يمكن للصورة الكليــة التى درسناها كموضوع أن توضحــها بدقة. لذلك استخرجــتها لتوضيحها مكبرة للوقوف على مدى التــقنية الفنية العالية التى كانت سائدة فى تلك الفترة ، كما أن الفنان الهندى لم يتوان وفى كل الظروف والأحوال والمجــالات فى إظهار براعته الفنية وإمكانياته العالية فى التــصوير ، كما أن راعى الفن لم يبخل عليه بأى مــواد تتطلبها الصورة حتى تبدو فى أبهى وأفخر حلة وكأننا فى سباق أو مباراة لإظهار البراعة والذوق الفنى.

الفصل الأول

دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى

الفصل الأول

دراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى

لاشك أن التصوير المغولى الهندى له جذور عميقة فى التراث الهندى المحلى ، لذلك لا يمكن التعرف على موضوعات هذه المدرسة التصويرية دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .. رغم أن التصوير الهندى نشأ متحرراً متنوعاً إلا أنه سرعان ما أصبح أسيراً لقواعد فنية جامدة مستقلة عن التقاليد الهندية . . ومع دخول المغول الهند ، دخل فن التصوير مرحلة متطورة جديدة طغت على كثير من التقاليد القديمة التى أخذت تتوارى شيئاً فشيئاً أمام المؤثرات الجديدة التى بالتالى أخرجت فن التصوير الهندى من مرحلة الركود إلى مرحلة النهضة ، فجمعت الصور المغولية الهندية بين الأساليب الموروثة الأصيلة وبين الأساليب الجديدة الداخلة عليها .

والكل يعلم أن للشعب الهندى معتقدات دينية وآلهة متعددة على مر السنين صبغته بملامح مختلفة ، هذا بالإضافة إلى ميراث ضخم من الشعر والأدب . . فكان على المصور أن يأخذ هذا الميراث بعين الاعتبار ، بل يعبر عنه ويعكسه فى كل تصاويره ذات الموضوعات المختلفة ، وهذا يؤكد الصلة الوثيقة بين الموضوعات التصويرية والميراث الثقافى والفكرى للهند ، لذلك فالدراسة المقارنة فى أساليب التصوير المغولى الهندى تتطلب قراءة جيدة وإعادة النظر فيما كتب عن الفنون الهندية ، والإلمام بالجوانب المختلفة للميراث الحضارى الهندى ، أيضاً التطور التاريخى للأسرة الحاكمة وعلاقة هؤلاء بالفن والفنانين لنعرف إلى أى مدى كانت جذور التصوير المغولى الهندى عميقة ، وهل استمر ذلك على مدى القرون الثلاثة التى مثلت امتداد مدرسة التصوير المغولى الهندى أم أن هذه الأساليب تلاشت تدريجياً لتحل محلها أساليب جديدة متطورة .

ولم تكن الأساليب الهندية المحلية هى فقط الغالبة على الصور المغولية الهندية ، إنما وجدنا أيضاً التقاليد الفارسية الأصيلة متوازية ومجتمعة فى الصور المغولية الهندية جنباً إلى جنب الموروث الهندى ، فالأول محلى موروث والثانى نتاج الجوار الجغرافى وحركة الأباطرة رعاة الفن والمصورين الدائبة من الهند لفارس وبالعكس مما نتج عنه تلك التأثيرات المتبادلة فى الفن ، والتى سنتتبعها وندرسها بوضوح من خلال اللوحات والأشكال مما سيؤكد التفاعل الواضح بين هذه الأساليب ومحاولة الفن تطويرها بما يتناسب مع موضوعاته ومتطلباته ومتطلبات راعى الفن .

أما إذا ما قارنا التصوير المغولى الهندى بالتصوير الغربى «الأوروبى» لوجدناهما متقاربين ومرتكزين على قاعدة واحدة مشتركة تتمثل فى الصور الجدارية الموجودة داخل المعابد والقصور والمنفذة بالألوان المائية . . فالفنان المغولى الهندى استمد أساليبه الفنية من أسلافه الفنانين رسامى الصور الجدارية التى تعود إلى الفترة البوذية ، كذلك الملامح العامة فى الرسم مثل الحجم والعرض والفراغ كلها كانت موجودة فى الأصل فى التصوير الهندى المحلى وتناقلتها الأجيال وأصبحت هذه الملامح أهم أسس تصاوير المخطوطات المغولية .

أيضاً التصاوير الغربية (الأوروبية) استمدت ملامحها الفنية من التصاوير الجدارية الإيطالية ، هذا بالإضافة إلى الملامح الشرقية المتوارثة من الفنون الهلينية وكذلك البيزنطية .

ومن ثم سترتكز دراستنا المقارنة فى أساليب التصوير المغولى الهندى على الملامح الهندية المحلية ، الفارسية والأوروبية سواء أكانت منفردة أو مجتمعة فى الصور المغولية الهندية طبقاً للتطور التاريخى لمدرسة التصوير المغولى الهندى والعلاقة بين راعى الفن وفنانى مرسمه الملكى تلك العلاقة التى نتج عنها التأثيرات المختلفة عن فن التصوير المغولى الهندى. . مدعمة الدراسة بالتطبيق على اللوحات المختلفة التى تم وصفها فى الكتالوج الملحق بالرسالة ، أيضاً الأشكال التى تم تفريغها من هذه الصور لإبراز الملامح الفنية المختلفة التى استعارها الفنان من الأساليب الهندية المحلية الموروثة بحكم الجوار الجغرافى أو الأوروبية التى وفدت إلى الهند مع البعثات التبشيرية .

أولاً : الأساليب الهندية المحلية الموروثة فى التصوير المغولى الهندى :

سبق وصول ظهير الدين محمد بابر أول الأباطرة المغول فى الهند بعد استقلالها عن الخلافة العباسية فى بغداد سلسلة من الأسر القوية مثل الغزناويين ثم الطغلوقيين ، التيموريين ، اللوديين . . وكان لهذه الأسر الفضل فى وضع أسس المجالات الإدارية والثقافية للمغول فى الهند مدعمين سياستهم التوسعية والحضرية باستخدام اللغة الفارسية كلغة دواوين وثقافة . وأيضاً دعموا بلاطهم بسلالة طويلة من الفنانين على مختلف أشكالهم كالأدباء والشعراء والكتبة والمصورين ، كما أحكم التيموريين سيطرتهم على كل أنواع الفنون مما أوجد سلسلة من المخطوطات المصورة بعضها تأثر بتصاوير چان الأهلية وأخرى اعتمدت على الفارسية[١] . . كل ذلك جهز مسرح الأحداث لبابر كحفيد للتيموريين

(١) S.R. Canly : Op. Cit., P. 104 .

من جانب أبيه ، وچنكيز خان من جانب أمه . وبالرغم من انشغال بابر فى الفتوحات إلا أنه كان قوى الملاحظة حاد الذاكرة لدرجة كتابة تقارير فى مذكراته (بابر نامة) يصف فيها بالتفصيل مناظر الحيوانات والنباتات والمناظر الطبيعية الموجودة فى الأقاليم الهندية التى فتحها. بالإضافة إلى عديد من القصص المسلية ، لذلك صنفت بابر نامة تحت مسمى السير الذاتية لما تضمنته من سرد ووصف دقيق لتاريخه المصنوع منذ وطأت أقدامه الأراضى فاتحاً لها ومنبهراً بالحياة الطبيعية فيها من نباتات وحيوانات .

ترجمت بابر نامة ووضحت بالصور فى عصر حفيده أكبر على يد الكاتب عبد الرحمن خان خانان عام ١٥٨٩ ، وتناثرت نسخها فى المتاحف والمكتبات[١] . ومنها ثلاث صفحات محفوظة فى مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان[٢] ، ضمت إلى كتالوج الرسالة لنطبق عليها أساليب وموضوعات التصوير فى تلك الفترة (انظر لوحات : ٤١ ، ٤٩ ، ٦٥) .

فإذا نظرنا للوحة ٤١ والمعنونة بمعركة بيلاه ، لوجدنا مكونات وتأثيرات هندية واضحة خاصة فى سحن، ملابس ، انفعالات، حركات سريعة وآلات حرب (أشكال ٣٧ ، ١١٥، ١٢٤) فضلاً عن المكان المذكور فى النص وجزيرته التى وقف عليها الجنود يحاربون المتمردين الهاربين إلى النهر خوفاً من بطش الجنود ، الحصن المرسوم فى مؤخرة اللوحة كلها تأثيرات وأساليب مأخوذة ومطورة من المدارس المحلية التى كانت موجودة من قبل .

كما تتضح التأثيرات الهندية المحلية فى لوحة ٤٩ التى تسجل واقعة درامية لم تكتمل مشاهدها فى اللوحة ، وهى انكسار سرج حصان الإمبراطور بابر ، ورغم ذلك بدا متماسكاً شجاعاً غير مكترث بما سيحدث له مع سرعة الحصان وانكسار السرج . وهذا يدل على مدى الواقعية الشديدة ونراها بوضوح أكثر فى انفعالات وحركات الأتباع المرسومين فى مقدمة اللوحة . أيضاً تركيز المصور على رسم الأشجار فى مقدمة ووسط ومؤخرة اللوحة ، كذلك الأحصنة وحركاتها وزينتها المختلفة (شكل ٢١٩) كلها توضيح لنص بابر نامة ويؤكد ما ذكرته من قبل العين الفاحصة المتأملة للإمبراطور بابر ، واهتمامه بما رآه من نباتات وحيوانات طالما ذكره بإسهاب فى مذكراته .

وفى (لوحة ٦٥) المعنونة بـ «عائلة الأفيال» ، توضيح لنص بابر الذى يصف فيه

(١) S.R. Canly : Op. Cit., P. 113 .
(٢) Ibid., pls : 82 - 84 .

انتصـاراته فى معركة بانى بات ١٥٢٦ ، آخذاً فى وصف المدن المفتوحة فى هندستان وكيفية استيلائـه على دلهى ، ثم انتقل إلى وصف الحيوانات الغريبـة التى رآها فى هندستان وعلى رأسها الأفـيال . ويستمـر النص فى تشريح الأفيـال وتمجيد فضائـلها والإشادة بأحجـامها وقيـمتهـا . . ولم يقصر الفنـان فى نقل هذا الوصف الدقيق إلى لوحـته لدرجة إحساسنا بالأرض المسحوقة تحت أقـدام الأفيال الثقيلة ، أيضاً شعـرنا بالمرح والانبساط الذى بدا على وجوه الأفيال (شـكل ٢٢١) . هذا فضلاً عن الأشجار والنباتات الموزعـة فى اللوحة بإتقان عجيب وغـير مسبـوق يؤكد تخصص الفنان «كانهـا» الموقع اسمه أسفل اللـوحة فى رسوم الحيـوانات والنباتات وبمعنى أدق الحـياة الطبـيعيـة الصافيـة . . بذلك مثلت اللوحـة البيـئة والخصائص الطبيـعية الهندية كما وجدها الإمبراطور بابر حين فـتح الهند وأسرع فى تسجيل مذكراته وتاريخه المصنوع كما هو فى الطبيعة ، ولم يتوان حفيده أكبر فى توضيحها بالصور التى أكدت التأثر الواضح بالمحلية الهندية . .

أما بالنسبة لحال التصوير فى عـهد ناصر الدين محمد همايون - الذى خلف والده بابر فى الحكم - فقـد اختلف كثـيراً حيث يذكـر التاريخ أنه الوريث القليل الحظ للإمـبراطورية المغولـية[(١)] . فكانت أهم تسليـاته فى بداية حيـاته الملكية فى الهند هى الـفلسفة والتـنجيم والشعر والموسيـقى . . وفى بلاط شاه طهماسب الصفـوى فى تبريز أخذ يطلع على الكتب والمخطوطات الفـارسية التى حـوت نقوشاً وتصـاوير فارسـية ، لذلك ليس هناك مـا يذكر ويرجع إلى عهد همايون فيما يتعلق بتصاوير تحمل أساليب هندية محلية . .

استطاعت مـدرسة التـصوير المغوليـة الهندية أن ترسخ وجودها الفـعلى فقط فى عـهد الإمبراطور أكـبر نتيجـة لما أولاه من اهتمام بفن التصـوير والمصورين . أيضاً لحيـويته وميله للتفكيـر والتأمل وحبـه للاطلاع تنوعت فنون التصوير من مـخطوطات موضحـة بالصور ، بورتريهات له ولنبلائه ضمت إلى الألبومات ، وصوراً شخصية علقت على جدران القصور الفاخـرة . ولاهتمام أكبـر بالتاريخ والأدب والفلسفـة أمر بترجمـة العديد من المخطوطات المصورة من اللغـة السنسكريتيـة واللغات الهندية الأخرى إلى الفـارسية وهذا أعطى فـرصة أفضل للاطلاع على أسـاليب التصوير المحـلية ونقلها إلى التـصاوير التى أنتجت فى عـهده توضيحاً للنصوص المترجمة أو المقروءة له أو التى كتبت من أجله . .

فكانت البداية الاهتـمام بالعالم الطبيعى الذى أصـبح ملمحاً فنياً جـوهرياً فى التصوير

(١) Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 25 .

المغولى . أيضاً أخذ التصوير فى عهد أكبر من الأساليب المحلية الهندية الواقعية الشديدة وربما المبالغ فيها فى أول مشروع عظيم لتوضيح المخطوطات المكتوبة بالصور وهو «حمزة نامة»(١) المنفذ على قماش القطن بالألوان المائية . ونظراً لضخامة العمل استقدم له مصورين من مراكز التصوير المحلية الهندية للعمل به تحت إشراف الأستاذين الفارسيين مير سيد على وخواجة عبد الصمد ، بالطبع أتت تصاويره متأثرة بالواقعية الهندية المحلية الممتزجة بالأساليب الفارسية ، فاعتبر بحق أول المشروعات الظاهرة التى تميزت بالصبغة الفنية المغولية الهندية . .

بمرور الوقت انتقل اهتمام أكبر بالواقعية المثالية لحمزة نامة إلى ترجمات للنصوص الهندية التقليدية لتوضح بالصور ، مما ترتب عليه زيادة عدد المصورين الهنود فى المرسم الملكى . . من هذه النصوص المهاب هارتا المعنونة بـ «الرزنامة أو كتاب الحروب» والرميان «تعاليم اليوجا الفاشستية» اللتان وضحتا بالصور التى شابها الأسلوب الخيالى ذو العلاقة بالأساطير(٢) . كما أمر أكبر بكتابة التاريخ الألفى للعالم الإسلامى أحياءً لذكرى الألفية الثانية وألحقت به التصاوير الموضحة للنص(٣) . . ثم طلب عمل مخطوط تاريخى لأجداده التيموريين وصولاً إلى الأباطرة المغول مؤسسى الإمبراطورية بابر ، همايون وأكبر . . أيضاً مخطوط جنكيزنامة الذى يحكى قصة القائد المنغولى العظيم ومآثره(٤) . .

تنتمى لمجموعة التصاوير التى تمثل الحياة الطبيعية فى تلك الفترة (لوحة ٦٤) المعنونة بـ «عائلة الفهود» تلك الحيوانات التى وجدها الأباطرة المغول فى أواسط آسيا وأعجبوا بها وأمروا بتصويرها ، قام بالتنفيذ فنان هندى «بساون» لذلك تأثر فى تصويرته بالأساليب الهندية المحلية المتمثلة فى العائلة المرسومة فى منظر طبيعى للغاية بواقعية شديدة (شكل ٢٢٢) أيضاً لوحة ٩٩ لفقيرين أوناسكين هنديين فى رأى كل من الباحثين Fischer, Goswamy(٥) كذلك اصطحابهما للكلب لإرشادهما للطريق وغالباً ما كانت تلك الكلاب تصور مصاحبة للإله الهندى شيوا لذلك ربما كان الرجلان من أتباعه فضلاً عن استخدامها

(١) S.R. Canly : Op. Cit., P. 106.
(٢) Amjan chakraverty : Op. Cit., P.31
(٣) انظر تصاوير من مخطوط التاريخ الألفى Amina Okada : Op. Cit., pLS : 9 - 10
(٤) انظر تصاوير من مخطوط جنكيزنامة Ibid., pLs : 12, 18
(٥) S.R. Canly : Op. Cit., P. 110

فى الصيد فى تلك المنطقة . . كل هذه العناصر تؤكد استعارة الفنان لأساليب هندية محلية بالإضافة إلى الملابس وطريقة رسم الشعر والملامح والأرض الجرداء خلفهم ومنظر المدينة على المدى البعيد (أشكال ٣٦ ، ٢٠٧) أما لوحة ٤٤ التى تمثل معركة بين مجموعة من رجال الدين الهنود وقوات أكبر الذى توسط اللوحة جالساً على ظهر حصانه يصدر تعليماته لرجاله المقاتلين . . تتضح التأثيرات الهندية فى الصور الشخصية للمنشقين الهنود بملابسهم وسحنهم وشعورهم وأغراضهم المتناثرة هنا وهناك فى ساحة القتال . بالإضافة إلى الفيل الهندى الضخم فى أقصى الجانب الأيمن للوحة ، أيضاً المبانى ذات الطابع الهندى المحلى فى خلفية اللوحة .

نجد الاهتمام برسوم الحيوانات ذات السلالات النادرة التى وجدها الأباطرة المغول فى الهند فى لوحة ٦٦ ، حيث وضعت هذه الرسوم فى الألبومات بغرض الاحتفاظ برسوم هذه السلالات النادرة وأيضاً جياد السباق الملكية التى تدل على الأبهة والعظمة الإمبراطورية (شكل ٢٢٠) وهذا تقليد قديم فى الفن الإسلامى وانتقل إلى التصوير المغولى الهندى(١) .

كما تمثل لوحة ٩٣ تفاصيل وتكوينات قوية يمكن إرجاعها إلى رسوم القرن الخامس عشر المغولية مثلما شاهدنا فى الألبومات التيمورية ، مثل غطاء الرأس الريش(٢) ، كذلك السيدات النادبات المصورات من قاعة الحريم فى مؤخرة اللوحة . التصويرة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين ، تلك المخطوط الذى ذكر أنه استكمالاً لعمل معنون بـ «تاريخ المنغوليين» لـ Juvayni ، قبل الانتهاء منه كلف كاتبًا آخر بعمل تاريخ عام للعالم يبدأ من آدم أبى البشرية ثم تاريخ الصينيين ، ثم الهنود(٣) ، لذلك تأثرت اللوحة بشدة بالأساليب الهندية المحلية القديمة .

وفى الفترة من ١٥٩٩ - ١٦٠٤ وهى الفترة التى شهدت وفاة أكبر واعتلاء جهانجير العرش ، كما تخللها قبل وصول جهانجير للحكم تمرده وهو أمير وإقامته فى الله أباد مستقلاً بقصره الملحق به مرسمه الخاص مع فنانيه المتأثرين بالتيار الفارسى . رغم ذلك أنتجت مخطوطات فيما بعد مثل بستان سعدى ويليه أنورى سهيلى بدأت تسقط فيها تدريجياً

---

(١) S.P. Verma : Op. Cit., P. 118 .

(٢) انظر أيضاً Amina Okada : Op. Cit., PL. 21 .

(٣) S.P. Verma : Op. Cit., P. 122 .

الأساليب التى شاهدناها فى مخطوطات آكبر ليحل محلها الأساليب الأكثر هوائية وسيكولوجية للجيل الجديد من رسامى جهانجير[1] .

فشاهدنا فى عدد من اللوحات المعبود الهندى مصوراً داخل كوة أو نيش داخل المعبد[2]، أو فى جدار غرفة من غرف القصر وكأنه رسم لمباركة المكان والأشخاص الرئيسيين المصورين فى اللوحة (انظر لوحة ٥٧) ، (شكل ١٨٤) . وهذا يؤكد مدى التأثر بالتصوير الهندى المحلى لدرجة استعارة رسوم الآلهة القديمة لتصويرها فى الرسوم المغولية الهندية .

أيضاً ضمت لوحة ٥٨ كثير من العناصر والأساليب الهندية تمثلت فى الأشكال الأدمية المطولة والسحن والملابس الهندية للسيدات (شكل ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) كذلك الجوسق المرسوم فى وسط الحديقة الطاووس والنافورة فى مقدمة اللوحة ، والنباتات الغريبة التى أعجب بها الأباطرة المغول (شكل ١٨٩) وبالتدريج بدأت تحتضر الأساليب الهندية المحلية التى رأيناها فى المخطوطات الموضحة بالصور ليحل محلها الألبومات المتالقة الأنيقة لعصر الإمبراطور شاه جيهان التى تميزت بأزيائها الفاخرة ، الأسلحة والدروع الفخمة ، الأعمدة المزخرفة ، الاستخدام الغزير للذهب والألوان الساطعة وهذا يتناقض بشدة مع الواقعية والمناظر الطبيعية والتاريخ الطبيعى التشريحى للحيوانات والنباتات كما كان مخطوط البادشاه نامة آخر نص مغولى تاريخى موضح بالصور[3] ، لكن أيضاً بأسلوب يتلاءم مع الأبهة والعظمة الملكية .

ثانياً : الأساليب الفارسية فى التصوير المغولى الهندى :

البداية الفعلية لوجود الأساليب الفارسية فى التصوير المغولى الهندى ترجع إلى عصر همايون عندما أجبر على ترك بلاطه والهروب إلى السند ثم إيران حيث أخفاه الشاه طهماسب لسنوات عديدة . وهناك تسلى بالاطلاع على نماذج مختارة من فنون التصوير والنقوش الفارسية فى تلك الفترة وجالس الشعراء ، الأدباء ، المصورين ، الفلاسفة والمنجمين . . وكون فكرة لابأس بها عن هذه الفنون من هنا ولدت مدرسة التصوير المغولية حيث اصطحب معه فى طريق عودته للهند المصور الفارسى مير مظفر الذى استغنى عنه

(١) Ibid., P. 127 .
(٢) Amina Okada : Op. Cit., PL. 185 .
(٣) Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 40 .

الشاه مقابل ١٠٠ (تومانس) دفعها همايون[١] ، وكذلك ابنه ميرسيد على وعبد الصمد . ومنذ وصولهم للهند فى ١٥٤٩ وحتى ١٥٥٥ انهمكا فى تنفيذ بعض الصفحات المصورة المنفردة ذات التكوينات الفريدة ، ونماذج من الكتابات والنقوش المنقولة من الطراز الصفوى. ومن شدة قرب الفنان عبد الصمد للإمبراطور همايون وإعجابه بفنه أنعم عليه بلقب شيرين قلم . يذكر مخطوط من عصر أكبر أنه وهو شاب تعلم مبادئ التصوير على يد الأستاذين الفارسيين ميرسيد على وعبد الصمد[٢] . كما تشير المصادر المعاصرة إلى وجود معلمين تصوير آخرين فى مرسم همايون الملكى أمثال : دست محمد ، مولانا يوسف ، مولانا درويش محمد .. من ثم ولدت مدرسة التصوير المغولى لكن لسوء الحظ سقط همايون من سلالم مكتبته وتوفى متأثراً بجراحه ولم يصلنا ما يؤكد جهوده القصيرة فى تأسيس فن التصوير المغولى فى الهند .

وبذلك استطاعت المدرسة المغولية إيجاد أسلوب مميز لها وخاص بها فى عهد الإمبراطور أكبر ، وبما أن مؤسسى المرسم الملكى وأول من اشتغل فيه هم الفنانون الفارسون لابد أن تتأثر المتوجات الأولى للمدرسة المغولية بالأسلوبين الفارسى بحكم الجوار وجنسية الفنانين ، ومع ازدياد العمل وتنامى الرغبات الفنية لدى الإمبراطور أكبر مما تطلب توسيع المرسم والاستعانة بالفنانين المحليين الهنود فوجدنا الأسلوب الهندى المحلى . ومن ثم كان الناتج متأثراً بالأساليب الفارسية والهندية المحلية ، هذا الخليط كان لابد أن يظهر فى بداية نشأة المدرسة المغولية بتزامن وتناغم جميل وأعظم دليل على ذلك مشروع حمزة نامة الذى اعتبر بحق من أوائل المشروعات الظاهرة للمصطلحات الفنية المغولية .

ومن أهم ما أخذته مدرسة التصوير المغولية من الطرز الفارسية وبدا واضحاً فى مخطوط حمزه نامة : دوامات المياه الدائرية ذات الرغوات الغزيرة التى تسكنها الأسماك الضخمة والتماسيح والسلاحف والمخلوقات البحرية الغريبة ، عمق اللون والإضاءة ، الإيحاء بالبعد الفراغى ، الاضطرابات والهياج والإثارة والدهشة على وجوه الأدميين ، الألوان الصارخة الأحمر ، الأصفر ، الأخضر الغامق ..

وبمرور الوقت انتقل مرسم أكبر من الواقعية المثالية لحمزة نامة إلى الكلاسيكية الشعرية

(١) Ibid., P. 26 .

(٢) Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 26 .

S.P. Verma : Op. Cit., P. 105.

الفارسية والتواريخ (التاريخ الألفى) والسير الذاتية مثل الشاهنامة (تاريخ ملوك فارس) والترجمة الفارسية لبابر نامة ، واتجهت الرسوم التوضيحية لهذه النصوص أيضاً نحو الواقعية وتأصيل التاريخ المكتوب مع التعمق فى التفاصيل إمعاناً فى التوضيح .. ثم أكبر نامة[١] التى أرخت لعصر أكبر التاريخى على يد الكاتب أبى الفضل[٢] مع رسم جغرافى دقيق للمدن المفتوحة فى الهند ومواكب الاحتفالات .. كما وضحت المخطوطات الشعرية بالصور بناءً على رغبة الإمبراطور بما أنه متذوق جيد للشعر ومنها الجولستان لسعدى ، خمسة نظامى، بها رستان لجامى ، ديوان حافظ ، وأنورى سهيلى ..

وتنتمى إلى هذه المجموعة من التصاوير التى تحمل تأثيرات فارسية واضحة (لوحة ٨١) حيث يؤكد النقش أنها عمل عبد الصمد شرين قلم ، رغم وجود النقش إلا أنها بالفعل رائعة من روائع الفنان المصور عبد الصمد بما تحمله من خصائص نادرة وفريدة بحكم تقدمه فى السن أثناء تنفيذه هذه التصويرة حيث المنظر الطبيعى للصخور وانحدارها الشديد فضلاً عن الكتل المتناثرة هنا وهناك بتحديداتها بالفرشاة السوداء الثقيلة حتى الكتل المرسومة فوق بعضها البعض فى مقدمة اللوحة حددت بالفرشاة ذات الطلاء الغليظ (شكل ٢٤٣) .

أيضاً (لوحة ٨٠) أمير وناسك جالسين أمام مدخل كهف الناسك ، وتنسب أيضاً لعبد الصمد . ويذكر أن موضوع هذه التصويرة مستوحى من مخطوط فارسى موضح بصور غالباً تمثل زيارات لزهاد بحثاً عن الحكمة والمشورة فى الحياة[٣] .. لذلك تأثر الفنان بالطراز الفارسى كان واضحاً فى طريقة رسم الصخور فى كل مكان فى اللوحة ، أيضاً المجرى المائى الذى تسبح فيه الأسماك أمام مدخل الكهف . وأخيراً الحصان الأرقش فى مقدمة اللوحة ، الذى يشبه حصان الإسكندر المقدونى الأسطورى ، وربما قصد بالأمير المصور فى اللوحة تشبيهه بالإسكندر الأكبر فاتح العالم الأسطورى[٤] .

جدير بالذكر أن معظم اللوحات التى مثلت الأباطرة والأمراء فى زيارة للنساك أو الزهاد فى أماكن سكناهم فى الكهوف أو المغارات أو الأكواخ قام الفنان المنفذ للعمل برسم الكتل

---

(١) تصاوير من أكبر نامة انظر : Amina Okada : Op. Cit., PLs. 11, 13-16

(٢) انظر أبو الفضل يقدم الجزء الأول من أكبر نامة للإمبراطور : Ibid., PL. 11, P. 18

(٣) S.R. Canly : Op. Cit., P. 111 .

(٤) Ibid., P. 113 .

الصخرية على الطراز الفارسى الخالص حيث الانحدار الشديد والارتفاع والانخفاض والتحديدات الخارجية بالفرشاة القاتمة الثقيلة ، كلها بأسلوب واحد واضح (انظر لوحات : ٢٣-٢٥ ، ٢٧ ، ٤٩-٥٣ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨-٦٩ ، ٨٠-٨٥ ، ٩٦ ، ١٠٦) أيضاً (أشكال ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٢١١) .

كما أعجب أكبر بعلم الفلسفة والرسائل الأخلاقية التى يتضمنها هذا العلم الذى كان يقرأه عليه الشعراء والفلاسفة والكتاب ، فكان يختار منها الرسائل التى تتناول الأخلاق والعدالة الاجتماعية والسياسية وأمر بتوضيحها بالصور ، مثال ذلك «أخلاقى ناصرى»* . فنرى فى لوحة ٩٠ فضيلة العدالة والمساواة الاجتماعية تتمثل فى الأستاذ الجالس وسط تلاميذه يعلمهم الموسيقى ، ورغم تصويره بحجم اكبر منهم نسبياً إلا أن المساواة الاجتماعية تتمثل فى جلوسه على الأرض أمامهم وهم من حوله ينفذون ما يدرسه لهم ، تكوين فارسى تكرر كثيراً فى مخطوطاتهم هذا بالإضافة إلى العمامات التى اتخذت الشكل الفارسى (أشكال ٨٣ ، ٩٤ ، ٩٧) .

ومن ضمن الرسائل التى وضحت بالصور والتى كان يتضمنها هذا المخطوط الفلسفى مقالة عن : «أسس المدينة الفاضلة» فى رأى الفيلسوف ناصر الدين طوسى الذى رأى أن السلطة لابد أن تكون فى يد الشخص الأول الذى يستطيع التصرف بما لديه من شخصية وخبرة وعلم ثم يندرج تحته من هم أقل منه حنكة ومهارة وخبرة . . وطبق مرسم أكبر هذا المفهوم الأخلاقى الفلسفى على المرسم الملكى المزدحم بالفنانين على اختلاف أشكالهم بالمرسم ، ويرأسهم الأستاذ الذى جلس فى العمق فى مكان يشبه الكوة برداء موسر من الذهب وأمامه جلس شاب يملى عليه المطلوب منه فى العمل . فى المستوى الأقل جلس كاتب ورسامان ثم فى الدرجة الأقل جلس الملمع أو المذوق ، وفى المقدمة الخدم والأتباع. . تنفيذ حرفى لنص رسالة علم الأخلاق التى كتبها الفيلسوف ، وبما أن النص فارسى فلابد أن يتأثر الفنانون بالبيئة التى ولد بها النص ، فرأينا الأسلوب الفارسى فى تكوينات اللوحة الشخص الرئيسى متوسطاً الجلسة فى كوة مرتفعة . رغم أهميته وتمثيله للسلطة الأولى فى المرسم حسب النص إلا أنه جلس أرضاً أمام تلميذه وهذا يؤكد المساواة الاجتماعية وفضيلة

(*) ناصر الدين طوسى : أحد كبار الفلاسفة الفارسيين من القرون الوسطى ، قام بأمر من الوالى ناصر الدين عبد الرحيم الإسماعيلى حاكم إقليم Kuhistan كوهستان الجبلى فى إيرن الشرقية بكتابة رسائل أخلاقية بلغ عددها ١٢٣٥ .
S.R. Canly : Op. Cit., P. 124.

العدالة التى شدد عليها النص ، (انظر لوحة ٨٩) ، أيضاً (لوحة ٥٤) التى تمثل الوزير جعفر البرمكى* وعبد الملك . . ترجم النص من العربية إلى الفارسية كما هو واضح فى اللوحة . كذلك خصائص التصوير الفارسى تتضح فى تكوينات اللوحة حيث الموسيقيين والخدم فى المقدمة والشخصين الرئيسيين فى الوسط ، تلك التكوينات سادت فى تصاوير فارسية من القرنين ١٥ ، ١٦ . . ربما أيضاً العمامات المرسومة على رءوس الأشخاص ليست هندية (أشكال ٨١ ، ٨٢ ، ٩٨) . كذلك (لوحة ٥٥) التى تمثل يحيى البرمكى وابنه جعفر واقفين فى فناء القصر يتحدثان . . التكوينات الفارسية التى تمثلت فى الشخصين الرئيسيين فى وسط اللوحة ، بينما الأشخاص الثانويين من حولهما أصغر حجماً . . أيضاً طريقة رسم العمائم ليست هندية خالصة وإنما تشبه تلك الفارسية (أشكال ٨٣-٨٤ ، ٩٧)، أيضاً الألوان الباهتة والطراز المعمارى (شكل ١٧٧) .

ورأينا الأسلوب الفارسى مدعماً بقوة فى بلاط الإمبراطور جهانجير (١٥٩٩ - ١٦٢٧) الذى اهتم حتى أثناء تمرده فى الله أباد بالفن ورعاه رعاية جيدة واستقطب إليه فنانين فارسيين أمثال أقارضاً الذى كان يوقع أعماله بأقارضا جهانجيرى ، هذا الفنان الذى يرجع إليه الفضل فى إدخال تيار جديد من التأثيرات الفارسية إلى المراسم الملكية المغولية[1] . وفى (لوحة ٢٣ تطبيق لما سبق ذكره حيث تمثل اللوحة الأمير سليم يأسر فهداً صياداً . . تلك الفهود التى استخدمت منذ قديم الزمان فى إيران والهند للصيد بها (شكل ٢١٨) . . أيضاً من الملامح الفارسية فى اللوحة المناظر الطبيعية فى الخلفية (أشكال ١٨٦ ، ٢٠٤) ، الظلال والتحديدات للوجوه والصخور (أشكال ٢١٣ ، ٢٤٣) واستمرت ترجمات النصوص الشعرية وتوضيحها بالصور . مثل مقتطفات من أشعار سعدى* ، وخمسة نظامى ، أنورى سهيلى ، ديوان حافظ ، البهارستان لجامى[2] : وهى نصوص شعرية أو نثرية فارسية فى

(*) شغلت عائلة البرامكة مناصب وزارية مهمة فى بلاط الخليفة العباسى هارون الرشيد ولما اشتدت شوكة جعفر البرمكى أمر الخليفة باعتقاله وإعدامه ثم عفا عنه . . ونظراً لأهمية هذه العائلة كان لهم كتاب يوجز أعمالهم وفضائل السماحة والعفو والفضيلة . S.R. Canly : Op. Cit., P. 120.

(١) انظر أسلوب آقارضا جهانجيرى فى لوحات : Amina Okada : Op. Cit., PLs : 113-117

(*) كان سعدى من أفضل الشعراء الفارسيين فى كلام الحب المنظوم منذ القرن ١٣ ، عاش فى شيراز فى ظل المغول . استمرت أشعاره البستان وجولستان فى القصور الإيرانية ، ونسخت منذ القرن ١٥ . هذه المقتطفات كتبها عبد الرحيم الهراوى - عنبر قلم - المذكور اسمه فى مفتاح المخطوط دون الإشارة إلى تاريخ ومكان العمل .
S.R. Canly : Op. Cit., P. 127

(٢) انظر لوحات من هذه المنظومات الشعرية الموضحة بالصور فى : Amina Okada : Op. Cit.

الأخلاق والفضائل ومنظومات لأشعار حب وغرام فى مراسم ملكية مغولية لذلك كان توضيحها بالصور ، متأثراً بالأساليب الفارسية التى أتى ذكرها فى المنظومة .. نرى ذلك بوضوح فى (لوحة ٥٣) المنظر الطبيعى للتلال الصخرية (أشكال ٢٤ ، ٢١٣) الألوان الباهتة وحركات وملامح وعمامات الأشخاص (أشكال ٧٠ ، ٧٨ ، ٨٨) ونفس هذه الأساليب طبقت فى لوحات (٨٢ ، ٨٣ ، ٩٦) .

ثالثاً : الأساليب الأوروبية فى التصوير المغولى الهندى :

إذا ما تعمقنا فى تاريخ التصوير للكشف عن مصادره القديمة وجذوره الموغلة فى القدم لوجدنا أن كلاً من فن التصوير المغولى والأوروبى يرتكزان على قاعدة شرقية واحدة[1] .. فقد استمد الفنان المغولى جزءاً من مهاراته الفنية من أسلافه رسامى الصور الجدارية التى تعود للفترة البوذية . وأخذ بعض المصطلحات الفنية مثل الحجم والعرض والفراغ من الأصل الذى كان موجوداً بالفعل فى المنطقة قبل دخول الإسلام وانتقلت من جيل لآخر مع التحديث والتطوير وكانت هذه المصادر بالفعل أحد أسس تصاوير المخطوطات المغولية .. أما بالنسبة للتصاوير الغربية فكان أهم مصادرها الصور الجدارية الإيطالية ، وأيضاً الفنون الشرقية الهلينية والبيزنطية .

ولم تكتف المدرستان بالأخذ من هذه المصادر ، بل أخذ الفنانون فى تطويرها وأيضاً بطريقة مشابهة .. منظور الرسم بالألوان المائية على الجدران (الفريسكو) إلى صور زيتية على الورق أو القماش تضم إلى الألبومات والمرقعات والمخطوطات أو لوحات كبيرة الحجم علقت على جدران القصور أو الكاتدرائيات والأديرة .

أما عن كيفية التقاء الفن الهندى بالفن الأوروبى فبدأ هذا منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادى حين ظهرت قوتان عظيمتان أثرتا بشكل مباشر على معظم شبه القارة الهندية : ففى الحدود الشمالية الغربية كان المغول بزعامة بابر ، وفى الجنوب الغربى على حدود البحر نجد البرتغال بعد نزول فاسكوداجا إلى اليابسة وبداية الاتصال المباشر بين الهند وأوروبا .. وتذكر المصادر التاريخية أن الاتصال بين الهند وأوروبا بدأ قبل ذلك بكثير وبالتحديد منذ عام ١٤٩٨ حين كانت طرق القوافل التجارية البرية تمر عبر إيران ، كما أن التجارة البحرية بين

(١) منى سيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند (الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية)، دار النشر للجامعات، القاهرة ٢٠٠٢م.

جوجورات والسفن الأوروبيــة كانت نشطة فى تلك الفترة . . لكن هذا لم يكن كـافياً لخلق علاقات فنية بينهـما ، لذلك حينما ظهرت المصانع الأوروبية فى كلكتا وانـتشرت المنتوجات الأوروبية المصنعــة فى المنطقة بدأ ينعكس ذلك على الحيـاة الفنية فى الهند . ومنذ أن وطأت قدمى الإمـبراطور أكبـر جوجورات غـازياً لها فى ١٥٧٢ م تعرف على التـجار البـرتغاليين وجلس معـهم يناقشهم وأعـجب بمعلوماتهم الغـزيرة . . وفى عام ١٥٧٧ م استـدعى أحد الموظفين البـرتغاليين للعـمل فى بلاطه[١] . . كـما كـان التجـار الأوروبيين مثل اليـونانيين منتشرين فى مدن هندية أخرى كأجرا ودلهى كما وصلوا إلى جنوب الهند .

وتطلب هذا التقارب بين أكبر والفكر الأوروبى الغوص أكثر فى العقائد الدينية ومحاولة التقريب بينها ليسهل التعرف على الثقافـة الغربية ، وبالطبع كان لهذا أثر فعال على التصوير المغولى . . إذ بدأ الإمبـرطور أكبر يطلع على الصور المطبـوعة على الحجر أو المعـدن ويشير على فنانيه دراستها واستنساخها .

وبوصول البعـثات والإرساليات التبشـرية المسيحية إلى معظم شـبه القارة الهندية بدأت التأثيرات الأوروبية فى الازدياد . . وبلغت شدة اهتمام الإمبراطور أكبر بهذه الإرساليات وما تحمله من مواد فنية غربية حداً كبيراً لدرجة أنه أرسل مبعوثيه إلى مختلف أنحاء الهند لعمل تقارير وبيانات عن تلك المواد الفنيـة والصناعات التى تمارس هناك ، كما كان يزود مـبعوثيه بالأمـوال اللازمة لشـراء وعقـد صفـقات مع الحـرفيين المـهرة لعـمل ونسخ بعض من هذه المنتوجات وإحضارها له ، كما كان مبعوثيه يحضرون له عدداً من الحرفيين الأوروبيين للقيام بنسخ وتقليد كل ما يطلبه الإمبراطور منهم على مرأى ومسمع منه فى مرسمه الملكى[٢] .

وبحلول عام ١٥٨٠ م بدأ توافـد الأباء الياسوعـيين إلى الهند حاملين مـعهم نماذج من عند التصوير الأوروبى ذات الصبغة الدينية مثل صور القديسين وفتحت هذه التصاوير مجالاً للمناقشات المستـفيضة بين أعضاء البـعثة التبشيرية وأكـبر . . كما قدمت البعـثة للإمبراطور نسخة من الإنجيل نفذت بأمر من الملك فيليب الثانى فى إسبانيا فى الفترة من ١٥٦٨-١٥٧٢ م وهى عبارة عن ثمانيـة مجلدات ضخمة وضحت بالصور ، قبل أكبـر الهدية ووقع عليها وضمها إلى مكتبته وظلت بها خمس عـشرة سنة ثم سلمت ثانية لآخر مبعوث ياسوعى أتى

(١) منى سيد على حسن : (سبق ذكره) ، ص ٣١٨ .
(٢) P. Brown : Indin Painting Under the Mughals, Orxford 1924, P. 67.

للبلاط المغولى[1] .

ومن الأعمال الأوروبية الأخرى التى وصلت للبلاط المغولى تقويم ميلادى من عمل حفاران ألمانيان من نورنبرج ، ومطبوعات أوروبية أخرى ، ومنحوتات ، ونسيج مطبوع ومنتوجات فنية أخرى . . وكانت كل هذه الهدايا مبعثاً لإلهام المصورين الهنود ونخص بالذكر : بساون ، مسكين ، كيسو داس مما كان له أثر كبير على مدرسة التصوير المغولية . والأهم من ذلك أن أحد هؤلاء الفنانين الهنود ويدعى Kassara قام برسم ألبوم كامل لموضوعات مسيحية وقدمه للإمبراطور أكبر فى ١٥٨٨[2] . وكان للكاتب أبى الفضل ردة فعل قوية فيما يتعلق بأسلوب رسم الفنانين الأوروبيين الواقعى ، فكتب فى عين أكبرى[3] :

« . . . حقيقى إن المصورين ، خاصة الأوروبيين ، نجحوا فى تصوير الأفكار بطريقة واقعية رغم جهلهم بفكرة الخلق ، لدرجة أنه من الصعب تمييز الصورة عن الأصل . . . »

على أية حال أخذ الفنانون الهنود من تلك المنتوجات الأوروبية تقنيات وجدناها مطبقة فى تصاويرهم . غلب على معظم تصاوير تلك الفترة سمتان فنيتان وهما : ملء الفراغ فى الصورة ، ومعالجة الخلفية بالتفاصيل ، بمعنى أن الفنان لم يترك فراغاً فى اللوحة إلا وملأه بالأشجار ذات الكتل الضخمة من الأوراق مع مراعاة الظل والضوء ، أما بالنسبة للخلفية فشغلها المصور بالمدن التى ترى على المدى البعيد مطلة على مناظر طبيعية مثل البحيرات وشواطئ الأنهار ، ويحيط بها من أعلى الضباب الخفيف المائل للزرقة . . (انظر لوحات : ١٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٦٤ ، ٨١) . وبالتطبيق على الأشكال المفرغة تتضح أكثر تلك التأثيرات الأوروبية على مدرسة التصوير المغولية فى الهند فى عصر أكبر . انظر (أشكال : ١٨٦ ، ١٨٨ ، ٢٠٣ - ٢٠٤) وهى تمثل خلفيات المدن المنغمسة فى السحاب المائل للزرقة ويتقدمها البحيرات أو شواطئ الأنهار . أيضاً (أشكال ١٨٩ ، ١٩٢) المناظر الطبيعية للأشجار ذات الكتل الضخمة من الأوراق .

زاد الاهتمام بالتصاوير الأوروبية فى عهد جهانجير زيادة ملحوظة ، فقد اهتم بجمع المنسوجات والتصاوير الأوروبية ، وقام فنانوه بنسخ صور عديدة منقولة عن الأصل

---

(١) Amjan Chakraverty : Op Cit, P. 30.

(٢) P. Brawn : Op. Cit., P. 167.

(٣) Anjan Chakraverty : Op. Cit., P. 30 (from Ani-Akbari, tr. Blochman PP. 102-3).

الأوروبى ولا تزال محفوظة للآن فى المتاحف الأوروبية مثل صورة لفرجين مارى فى المكتبة البودلية (رقم سجل O.A. 1716, 16) كما يحتفظ متحف واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية ببعض الصور المسيحية المرسومة من قبل فنانين هنود[1] .

وكثيراً ما جلس الإمبراطور جهانجير مع بعثة الجزويت وتلقى منهم معلومات عن الفنون الأوروبية وهدايا قيمة عبارة عن تصاوير دينية كانت تفسيراً لبعض نصوص الإنجيل[2] . كما أنه كثيراً ما جالس الكاهن الجزوينى الأب Xavier وناقشه فى الرموز الأيقونية المسيحية .

أيضاً ظهر المبعوث الإنجليزى روى موفد ملك إنجلترا جيمس الأول فى البلاط المغولى منذ العام ١٦١٥ م حاملاً معه هدايا للإمبراطور الذى أمر فنانيه بنسخها لدرجة صعوبة تمييزها عن الأصل .. منها صورة لجهانجير جالساً على عرشه يتحدث إلى شيخ صوفى ووقف بجواره الملك جيمس الأول والسلطان التركى يتابعون الحديث (لوحة ٥) . ومما يذكر أن صور ملك إنجلترا أخذت عن الأصل الإنجليزى من عمل مصور البلاط الخاص وكانت ضمن الهدايا التى حملها السفير سيرتوماس روى . وجدير بالذكر أن مذكرات هذا السفير كانت من أهم المصادر التى كشفت كثيراً عن الحياة وفن التصوير فى الهند فى تلك الفترة على أية حال كان لدى مصورى جهانجير مذهباً فنياً منفرداً فى الرسم اتسم بالعظمة الفنية العالمية ، لذلك ضمنوا الصورة الإمبراطورية أيقونة تمجد عظمته .. فكثيراً ما صور الإمبراطور جهانجير واقفاً أو حاملاً الكرة الأرضية أو واقفاً عليها ، مع هالة ترمز إلى كتلة ضوء الشمس أو القمر ، أو للإمبراطور واقفاً على الساعة الزجاجية مع ملائكة يحيطون به ، أو واقفاً على أسد وحمل رمزى القوة والضعف لكن متجاورين فى أمن وسلام[3] . كما كثرت تصاوير النباتات والزهور والحيوانات بألوان طبيعية زاهية تأثراً بتصاوير أوروبية معاصرة ، وكانت إطارات الصور عرض مشير لنماذج نباتية رائعة رسماً وتلويناً طبيعياً . وبالتطبيق على لوحات الكتالوج التى وجدت بها تأثيرات أوروبية انظر (لوحات : ٥ ، ٦ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٧ ، ١٠٠) ، أيضاً (أشكال ١٧٣-١٧٦) .

زادت التأثيرات الأوروبية فى عهد شاه جيهان ، فوجدنا الأيقونات المسيحية (الهالات ،

---

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 168.

(٢) Ibid., P. 170.

(٣) انظر جهانجير مصوراً مع أيقونات أوروبية Amina Ckada : Op. Cit., pls : 28, 37, 48-49, 53-55,

الملائكة ، الأعمدة ذات التيجان والقواعد الضخمة . .)[1] . رغم ذلك لم نسمع عن وجود فنانين أوروبيين فى المرسم الملكى ، إلا المصور الفارسى محمد زمان الذى درس فنون التصوير فى روما والتحق بالمرسم الملكى لشاه چيهان وقام بعمل صور عديدة تحمل تأثيرات غربية وواضحة . . ورغم روعتها وتميزها إلا أنها لم ترق لمستوى أعمال الفنانين الأوروبيين.

ومن أهم التقنيات الأوروبية التى رأينه فى تصاوير عصر شاه چيهان تقنية النم قلم (التلوين الخفيف بالقلم على نحو متفرق ومتباعد) وسادت تماماً فى المرسم الملكى فى تلك الفترة[2] . أيضاً خلفيات الصور التى مثلت مناظر طبيعية فى موضوعات الصيد والحرب كانت تبدأ من مقدمة اللوحة حتى نصل على المدى البعيد لمنظر المدينة التى تحيط بها الأشجار الكثيفة الأوراق يليها السماء بزرقتها الصافية[3] . . كذلك الإطارت التى اشتملت على رسوم نباتية وحيوانات بطريقة زخرفية رائعة تصلح لأن تكون لوحات قائمة بذاتها . كما رأينا تصاوير نباتية وحيوانية فى لوحات قائمة بذاتها وبرع وتخصص فى رسمه الفنان منصور . تقنية أخرى سادت فى المرسم الملكى بطريقة واضحة وملحوظة وهى الظل والضوء والمناظر الليلية على ضوء الشمع أو الحطب .

رأينا هذه التقنيات فى لوحات : ٧ ، ٨ ، ٣٤ ، ٦٢ ، ٧٣-٧٥ ، ٧٨ ، ١١٣ ، وفرغناها فى الأشكال التالية : ١٧٩ ، ١٧٣ ، ١٧٨ ، ١٨٢ ، ١٨٥ ، ونظراً لتحفظ الإمبراطور أورانجزيب تجاه فكرة الرسم والفنانين وكرهه للفن ، لذلك لم يكن هناك شيء يذكر فيما يتعلق باهتمامه بجلب فنانين أوروبيين لمرسمه . لكن هناك شواهد تدل على استقدامه فنانين برتغاليين لزخرفة جدران القصور برسوم جدارية فى بيجبور ، رغم رداءتها إلا أنها تحمل خصائص أوروبية[4] .

وفى عصر راجات الهند الذين خلفوا الأباطرة المغول وقسموا مدرسة التصوير المغولى إلى مدارس اتخذت أسماء الأقاليم التى وجدت فيها ، بدا التأثير الأوروبى جامداً ولا يستحق أن يطلق عليه فنًا . ومع ذلك هناك بعض الاستثناءات التى ترجع إلى القرن الثامن عشر بوصول فنان إنجليزى يدعى Tilly Kettle إلى كلكتا وتبعه فنانون آخرون وجد تأثيرهم

---

(١) انظر تصاوير شاه چيهان ذات الأيقونات الأوروبية Ibid., PLs : 57, 194, 199-200, 203, 208

(٢) Amjan shraverty : Op. Cit., P. 40.

(٣) Ibid., P. 40.

(٤) P. Brown : Op. Cit., P. 178.

الضعيف على بعض التصاوير التى نفذت للنبلاء على أيدى فنانين هنود ، لكن تلك التصوير ظلت انعكاساً جامداً للتصوير الغربى[1] . .

وبعد أن قمنا بدراسة مقارنة فى أساليب التصوير المغولى ، كل تأثير على حدة ، إلا أن هذه الأساليب اجتمعت فى اللوحات بحيث أخذ منها الفنان الهندى ما يناسب عصره وموضوعه مستبعداً غير الملائم لتقاليده الفنية التى أرستها مدرسة التصوير المغولى منذ عهد أكبر مؤسس المدرسة . تلك المدرسة التى ازدهرت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين بأساليبها وفنونها ورعاة فنها وفنانوها .

وقد حافظت المدرسة على التقاليد والأعراف المغولية منذ عصر أكبر . ورغم أن التصوير لم يكن فناً فى الكتب الموضحة بالصور كما رأينا فى إيران ، لكن مع نشوء فن البورتريه حيث كان الإمبراطور شخصياً يجلس أمام المصور لعمل صورة شخصية له ويأمر مصوريه بعمل تصاوير شخصية لنبلائه ورجال بلاطه ، من هنا نشأت الألبومات والمرقعات والصور ذات الإطارات وعلقت على جدران القصور لتزيينها . وكانت هذه سمة من سمات مدرسة التصوير المغولى الهندى . كما أن الدفاع عن فن التصوير والوقوف فى وجه المتشددين من أهم ما اعتنى به أكبر . كذلك أولى المرسم الملكى اهتماماً دائماً وشجع الفنانين وكان دائماً يعقد مقارنة بينهم وبين الفنانين الأوروبيين وهذا يتضح فيما كتبه أبو الفضل مؤرخاً لعصر أكبر فى أربعة أجزاء مكتوبة وموقعة[2] .

ثم ورث جهانجير المرسم المجهز بأدواته وفنانيه ، وأسلوبه الخاص به فى عهد أكبر . . مع ذلك أخذ يطور ويحدث فيه بما يتناسب مع نظرته الناقدة الواعية بالفن . . فأحيا الاهتمام بتصاوير الحياة الطبيعية للنباتات والحيوانات فأمر بعمل بورتريهات لها لتعلق على جدران قصره وكتب فى مذكراته أن بابر وصف أشكال العديد من الحيوانات لكن لم يأمر مصوريه بعمل صور لهم[3] . .

كما أن حبه للزهور والورود كان واضحاً فى رسوم الهوامش والإطارات التى يمكن أن يقال إنها كانت فى عهده فناً مستقلاً بذاته . .

(١) منى سيد على حسن : (سبق ذكره) ص ٣٢٧ .

(٢) S.P. Verma : Op. Cit., P. 4 (from : Abu'l Fazal (2) ed-text, 118, tr., I, 115 and 116-117, tr. 113-114).

(٣) S.P. Verma : Op Cit., P. 5 (from : Jangiri (10, ed. text, (05, tr., t, 215).

وفى عصره أيضاً وضح الانتقال من المخطوط الموضح بالصور إلى اللوحات الزيتية والألبومات المصورة لذلك قيل إن التصوير فى عهده كان فناً أرستقراطياً لأن هذه الألبومات اشتملت على بورتريهات لنبلائه وكبار رجال بلاطه . وأيضاً أصدقائه فى الخارج ، حيث أرسل فنانيه إلى إيران لعمل بورتريهات للشاه عباس ونبلائه ، أيضاً حكام أوزبك ونبلائهم وأضيفت هذه البورتريهات إلى ألبوماته مع تعليقاته ونقده الفنى الصريح(١) . وإذا كان نسخ المنحوتات والتصاوير الأوروبية بدأ فى عصر أكبر ، إلا أن الاهتمام بالتصاوير الأوروبية زاد زيادة ملحوظة فى عصر جهانجير لدرجة أنه كان من الصعب التمييز بين الأصل والنسخ المنقولة كما ذكرنا من قبل . كما اهتم جهانجير بالتصوير الفارسى القديم وقام بتنفيذ هذه التصاوير فنانون بعينهم مثل : آقارضا وابنه أبو الحسن ، منصور ، بشنداس بشتر ، محمد شريف بن عبد الصمد . . ولم يكتف هؤلاء الفنانين باتباع الأساليب الفارسية فقط بل شملت تصاويرهم أيضاً تأثيرات أوروبية كما قام بعضهم بنسخ تصاوير منقولة عن الأصل الأوروبى . . وهذا يدل على أنهم بدأوا يتخلون بالتدريج عن الأساليب الهندية المحلية الموروثة أو بمعنى آخر تكون التوليفة الحقيقية للتصوير الهندى ، الفارسى والأوروبى التى نتج عنها مدرسة التصوير المغولى فى الهند . لذلك يمكن أن نطلق على التصوير فى عهد أكبر المرحلة التجريبية للتصوير المغولى التى اكتملت أركانها ووصلت إلى ذروتها فى عهد جهانجير .

أما المرحلة التالية والأكثر فخامة وأبهة فى التصوير المغولى ، فيمثلها عصر الإمبراطور شاه جيهان حيث تميزت بزخارفها الغنية وصور الألبومات الفخمة ، ذات الأزياء المتألقة ، والمجوهرات الثمينة المليئة برسوم زهور ونباتات ذات ألوان مبهجة ، مع استخدام غزير للذهب والألوان الساطعة الصارخة مما تناقض بشدة مع الأساليب الواقعية التى مثلتها تصاوير أكبر وجهانجير . . كما زاد الاهتمام بالتقنيات الأوروبية التى ولدت فى بلاط جهانجير مثل نم قلم والظل والضوء . .

ومثلما حظيت مدرسة التصوير المغولى بالتدريج لأعلى أيضاً كان انحدارها وأفولها لأسفل بالتدريج على يد الإمبراطور أورانجزيب الذى كره التصوير ووجه اهتمامه إلى نسخ القرآن والعناية بتحسين الخط ، أما التصوير والتكوينات فأصابهما الرتابة والتكرار مما أدى

(١) Ibid., P. 5. (from : Mutribi (1), ed. text, 31, 61-2).

إلى اتجاه الفنانين إلى البحث عن رعاة فن آخريـن فارتحلوا إلى الأقاليم الأخرى للعمل لدى الراجات والنبلاء والأمراء فى راجستان والهضاب مـحاولين إحياء طراز التصوير المغولى . . لذلك كان موت الطراز المغـولى بطيئًا حيث نجد كـثيراً من مدارس التصوير المتـأخرة مثل : أفـادا (فى ليكناو والله آباد) ، لاهور ، دلهى وباتنه ، أيضـاً مدارس التـصوير فى التـلال ووسط جنوب الهند ، مـتأثرة بالطراز المغـولى الهندى ، رغم أنها منتـوجات سريعـة تلبى المتطلبات التجارية فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر الميلادى .

الفصل الثانى

الموضوع فى الصور المغولية الهندية

الفصل الثانى

الموضوع فى الصور المغولية الهندية

بدراسة الموضوع فى الصور المغولية الهندية وجدنا أن كل فترة زمنية تتعلق بحكم إمبراطور كان لها ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، ولذلك تنوعت الموضوعات حتى تتناسب مع هذه الظروف . .

فحين دخل الأباطرة المغول الهند كان هناك سلاطين دلهى الذين وضعوا أسس المجالات الإدارية والثقافية للمغول ، وكانت اللغة الفارسية هى لغة الحكومة مما أدى إلى إحكام السيطرة المركزية على كل أنواع الفنون . كما وجد المغول سلسلة من المخطوطات المصورة بعضها تأثر بتصاوير Jan الأهلية التى كانت موجودة بالفعل فى المنطقة ، وأخرى تأثرت بالنماذج الفارسية التى كانت سائدة فى تلك الفترة ، فعكست بحق تلك المخطوطات التصاوير المحلية الهندية والنماذج الأجنبية الفارسية .

ومن المحتمل أنه كان لدى اللوديين مراسم فى دلهى وأجرا ، وربما استفاد بابر من المخطوطات المصورة التى أنتجت فى مراسمهم فى تلك الفترة ، لكن يتعذر علينا تمييزها عن التى كانت موجودة قبل وصوله الهند مع تلك التى أنتجت له فى بداية حياته إن وجدت ويدعم ذلك قلة بل ندرة الموجود من تلك الفترة .

ومن ثم ورغم انهماك أول أباطرة المغول ظهير الدين محمد بابر بالفتوحات وترسيخ الحكم الإمبراطورى المغولى فى الهند إلا أنه كان لديه إدراكًا ثقافيًا واضحًا . وهو لا يعتبر راعياً للتصوير فى هذه الفترة المبكرة ، إلا أنه تجول كثيراً فى دروب الهند ومدنها ليكتشفها . ورغم أنه أعلن نفسه إمبراطوراً على دلهى وأجرا، إلا أنه أقام فى كشمير ولاهور مفضلاً المناخ البارد والجبل ذا النباتات الخضراء الكثيفة . . وأسفرت جولاته فى الهند عن اكتشاف حياة طبيعية ثرية لم يراها من قبل لذلك أسرع بتدوينها فى مذكراته واصفاً الحيوانات الأجنبية الغريبة عليه والتى رآها لأول مرة فى أواسط آسيا والهند. . أيضاً النباتات والأشجار الموجودة فى متنزهات خلابة حققت حلمه فى تشييد بعض منها واضعاً خطة معمارية مفصلة سجلت فى مذكراته بالتفصيل لدرجة أن الحدائق الحديثة الموجودة فى باكستان وأفغانستان تعرف بأنها تلك التى وضعها بابر فى مذكراته وشيد بعضًا منها فى عهده . .

ومما يدل على حسه المرهف وشعوره الدقيق بالطبيعة أنه كتب فى مذكراته :

«عندما نكون على بعد ميلين ، نرى شيئًا رائعًا : لون أحمر مثل زهور الفجر ، تبدو وتختفى بين السماء والماء .. وكلما اقتربنا أكثر نتأكد أنه قطيع من الأوز والبط يبدو أحياناً بريش أحمر . . . »[١] .

إضافة إلى رهافة حسه ورقة شعوره تميزت كتاباته بالواقعية الشديدة ، وشدة الاعتناء بالتفاصيل الدقيقة ، وإضفاء نبض الحياة والنشاط ، فكانت موضوعات بابر نامة مادة ثرية ، ولسوء الحظ لم يكن لديه مرسم أو فنانون يقومون بتوضيح ما كتبه بالصور وهذا ربما لانشغاله بالفتوحات واستكمال ما بدأه أجداده وتأكيد شرعية حكمه فى الأراضى المفتوحة ، بالإضافة إلى طبيعته البدوية .

كما تضمنت مذكراته سيراً ذاتية لبعض سلاطين الفن : مصورين ونقاشين فارسيين مثل بهزا دو شاه مظفر كذلك موسيقيين مثل خواجة عبد الله وقولى محمد شيخى .. وكانت تعليقاته موجزة ولكن لاذعة وثاقبة دلت على دراية بفن التصوير واطلاع على نماذج كانت موجودة من قبل[٢] إذن لو كانت بابر نامة قد وضحت بالصور لاشتملت التصاوير على موضوعات ومناظر حروب، مناظر طبيعية للحيوانات والطيور والنباتات ، أيضاً صور شخصية لأشخاص وحيوانات غريبة لم نعهدها من قبل لكن عزاءنا أن بابر ترك لنا هذه المذكرات لتكشف عن اهتماماته الفنية والتى وضحت بعضها بالصور فى عهد حفيده أكبر كما سنرى فيما بعد. (انظر: ٢ ، ٣ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٦٥) (أشكال ١٨٠ ، ٢٠٤) .

ولدت مدرسة التصوير المغولى فى الهند فى عهد همايون رغم ما تعرض له من ظروف قاسية فى بداية حياته وتكرار هزائمه التى خاضها من أجل الحفاظ على الإمبراطورية المغولية من الانهيار مما تسبب فى هروبه إلى إيران ليحتمى فى بلاط الشاه طهماسب .. كان همايون يتصف بعدة صفات أهمها التردد وعدم القدرة على اتخاذ القرارات وإيمانه بالخرافات، ومع ذلك كان يتسلى بالفلسفة والتنجيم والشعر والموسيقى . لذلك أتاحت له اهتماماته فرصة الاطلاع على نماذج مختارة من النقوش والتصاوير الفارسية فى بلاط الشاه طهماسب . كما أجبرته الظروف التى وضع فيها فى بداية وصوله لإيران على التخلى عن التقاليد الملكية التى ضمتها الكتب والمخطوطات الفارسية ، وبمرور الوقت زاد اهتمامه

(١) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 23 (from Vagiat - e. Babari : tr. A. Beveridge, PP. 239-40) .

(٢) S.P. Verma : Op. Cit., P. 4. (from Babarnama, tr. I, P. 291 A. Chakraverty : Op. Cit., P. 23 (from : Vaquit - e- Babari, tr. Beveridge, P. 291) .

واطلاعاته بهذه الفنون وأخذ يجالس الشعراء ، الكتاب ، الفلاسفة ، المصورين والنقاشين . وكتب الإمبراطور همايون فى كابول (١٥٤٥-١٥٥٥) وصية أو ربما مذكرات ذكر فيه اثنين من المصورين الذين رافقوه أو التحقوا بمكان إقامته فى كابول منذ العام ١٥٤٩ وهما ميرسيد على التبريزى (سبقه أبيه ميرمظفر) ، وعبد الصمد الشيرازى اللذان قاما بعمل صفحات منفردة لموضوعات مختلفة من التصوير لعرضها على الإمبراطور وكذلك نماذج دقيقة من الكتابات وكلها كانت على الطراز الصفوى . كما تذكر السير المعاصرة لهذه الفترة أسماء مصورين آخرين كانوا ملاصقين لهمايون مثل : دست محمد ، مولانا يوسف ، مولانا درويش محمد . . .

وعند رحيل الإمبراطور همايون للهند اصطحب معه الفنانين الفارسيين مير مظفر الذى اشتراه من شاه طهماسب بمائة تومانس[١] ، وابنه مير سيد على وعبد الصمد - الذى أنعم عليه بلقب شيرين قلم . من ثم كان مولد مدرسة التصوير المغولى فى الهند على يد هؤلاء الفنانين بعد وفاة همايون متأثراً بجراحه واعتلاء أكبر العرش .

لذلك من الصعب تحديد الموضوعات التصويرية التى شملتها التصاوير المنفردة التى نفذها هؤلاء الفنانين فى كابول ، أيضاً تعرض همايون لحادث سقوطه من سلالم المكتبة بعد ستة أشهر من وصوله الهند وقصر الفترة التى لم تمكنا من معرفة ما إذا كان هناك مرسم مؤسس فى هذه الفترة القصيرة ، وهل أنتج هذا المرسم تصاوير ذات موضوعات تهم راعى الفن فى تلك الفترة أم لا ؟ على أية حال لا يوجد لدينا دليل مادى على تصاوير منتجة فى تلك الفترة وربما أراد ابنه أكبر فيما بعد أن يؤرخ لحياة أبيه فأمر بتنفيذ بعض تصاوير تمجد حياته خاصة وأن مؤسسى مرسم أكبر هما الفنانان الفارسيان ميرسيد على وعبد الصمد اللذان اصطحبهما أبيه معه للهند ثم تتلمذ على يديهما كثير من فنانى مرسم أكبر . أما عن موضوعات التصاوير التى صور فيها الإمبراطور همايون كانت تمثله كوريث شرعى للعرش مع إخوته أو أجداده[٢] ، أيضاً فى رحلات صيد ، وفى مناظر طبيعية استكمالاً لما بدأه أبوه من اهتمام بالحياة الطبيعية[٣] . أيضاً عملت له صور شخصية وضعت فى إطار وعلقت فى صالات الاستقبال جنباً إلى جنب مع أبائه وأجداده وإخوانه[٤] .

---

(١) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 26.

(٢) S.P. Veroma : Op. Cit., Pl. 6.

Amina Okada : Op. Cit., PLs : 30, 56, 59.

(٣) Amina Okada : Op. Cit., PL : 246 - S.P. Verma : Op. Cit., Pl. 12.

(٤) منى سيد على حسن : رسالة ماجستير ، مخطوط فى جامعة القاهرة ، لوحة ٦ .

رأينا موضوعات التصوير فى عصر بابر وهمايون محدودة ، وهى مجرد تسجيل لتاريخهم القصير بناءً على ماكتباه من تقارير أو وصايا أو مذكرات ولا ننسى أنها لم توضح بالصور فى حياتهم ، إنما ما اختير من هذه المذكرات ليوضح بالصور كان فى عصور لاحقة ، رغم ذلك تأثرت لأنها عكست الحياة فى تلك الفترة سواء الحيوانية أو النباتية أو حروب أو جلسات عائلية لتسليم العرش من الآباء للأبناء . أما التنوع الهائل فى الموضوعات فلمسناه بوضوح فى عصر أكبر الغنى بالتصاوير ، فاستحق بالفعل أن يطلق عليه مؤسس مدرسة التصوير المغولى فى الهند .

جدير بالذكر أن الإمبراطور أكبر نشأ وترعرع على حب التصوير والتذوق الفنى منذ أن تلقى دروساً فى التصوير والخط فى بلاط أبيه همايون وهو لا يزال طفلاً صغيراً على يد الأستاذ ميرسيد على وعبد الصمد . كما كانت عبقريته تتمثل فى ذاكرته القوية التى كانت تختزن ما كان يقرأ عليه فى جلسات منتظمة لتصبح مادة ثرية وموضوعات حية لمخطوطاته ومذكراته . . كما خصص يوماً أسبوعياً ليعرض عليه ما قام به فنانوه من أعمال ليقوم هو بالتالى بانتقادها سواء سلباً أو إيجاباً ، وينتقى منها ما يصلح لضمه لألبومه ويجزل العطاء للمبدع من فنانى المرسم ، كما يقوم بتزويد المرسم بأنواع جيدة من الأوراق والأصباغ . وقد يغالى فى إعجابه بالصور المعروضة عليه لدرجة وضعها فى مقارنة مع أعمال أشهر المصورين الأوروبيين ، بل وفى نظره أن الأعمال المنسوخة لا يمكن تمييزها عن الأصل(١) . .

وإذا ما تتبعنا المرسم الملكى فى عهد الإمبراطور أكبر لمعرفة الموضوعات التى كانت تنفذ فيه وبرعاية شخصية من الإمبراطور وتنفيذاً لأوامره وإرضاءً لميوله الفنية لوجدنا أنه فى العشر سنوات الأولى من حكمه كان يفضل توضيح المخطوطات الأدبية والشعرية بالصور سواء كانت قصصًا وأساطير منقولة عن العربية والفارسية أو نصوص مترجمة من اللغة السنسكريتية . ولذلك كانت أولى الأعمال الموضحة بالصور فى مرسمه «قصة حمزة نامة» التى كانت تصاويرها الأسطورية المنفذة على القماش تعكس مجموعة من قصص مغامرات الأمير حمزة عم الرسول ﷺ فى أربعمائة صورة قسمت على أربعة عشر جزءًا استغرقت

(١) S.P. Verma : Op. Cit., P. 4 (from : Abul Fazal (2), ed. text, 116-117, tr. I, 113 & tr. 113-114.

خمس عشرة سنة[1] . كما وضحت فى مرسم أكبر مخطوط توتى نامة (قصص الببغاء) وهى قصص مترجمة عن الأصل السنسكريتى وغيرها . . أيضاً وضحت مخطوطات عديدة أخذت عن الأصل الفارسى وبالتالى تعددت موضوعاتها مثل بستان سعدى تم تنفيذها فى فتح بور سكرى فى ١٥٨٢ ، درب نامة فى حوالى ١٥٨٥ ، بهارستان لجامى فى لاهور فى ١٥٩٥، وخمسة نظامى . . وكلها منظومات شعرية أو نثرية أو قصصية وضحت بالصور (انظر لوحات : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٥ ، ٩٦) .

وفى نفس الوقت والاتجاه سار اهتمام أكبر بالتاريخ جنباً إلى جنب مع الأدب والنصوص الشعرية الموضحة بالصور. فأمر كُتّاب بلاطه بكتابة تاريخ العلم الإسلامى لإحياء الألفية الثانية للعصر الإسلامى تبدأ من عصر الرسول ﷺ وصولاً إلى الإمبراطورية المغولية فى الهند . هذا التاريخ الألفى كتب وقرأ له واستبعد منه المبالغات الأسطورية وألحقت به تصاوير فى الفترة من ١٥٩٢-١٥٩٤م توضح إنجازات أسلافه السابقين وصولاً إلى أمجاد أجداده وأبائه الأكثر قرباً منه . . إذن هى موضوعات تاريخية توضح إنجازاته الخاصة وتضعها فى مجال المقارنة بأعمال أجداده وأبائه الخالدة ولتكون نبراساً لأبنائه من بعده . .

كما أمر بتوضيح تيمور نامة وجنكيزنامة بالصور وذلك محاولة منه لتأكيد وتوثيق الصلة الشرعية التيمورية المغولية ، كما ألحق بها ٤٠ صفحة منفردة تصف التسعة عشرة سنة الأولى من حكم أكبر مؤكدة صلته الشرعية بجنكيز خان وتيمورلنك ، خاصة وأن أباه وجده لم يشيرا فى مذكراتهما إلى هذه العلاقة أو تناسوها ، لذلك رأى أن يحيى أمجادهما ومآثرهما ويربطها بأعماله الخالدة التى اعتبرها امتداداً لأعمالهما واستكمالاً لتاريخ أجداده ، أمر بتوضيح مذكرات جده بابر بالصور بعد أن ترجمها إلى الفارسية الكاتب عبد الرحمن خان خانان فى ١٥٨٩ . . ولم تكن هذه المذكرات مجرد سير ذاتية لمؤسسى الإمبراطورية المغولية، وأنما اشتملت على وصف دقيق للأراضى التى فتحها ، الحياة النباتية والحيوانية لوسط آسيا والهند ، وعديد من القصص المسلية والروايات التى وصفت شعب بابر والتفافه حوله وأيضاً بعض إنجازاته فى الهند . وتتضمن كتالوج الرسالة تصاوير من بابر نامة (انظر لوحات: ٢ ، ٣ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٦٥ ، ٨٨) ، (أشكال ١٨٠ ، ٢٢١ ، ١٩٤) .

---

(١) Amina Okada : Op. Cit., P. 7.
A. Chakraverty : Op. Cit., P. 28.

وتزامن مع توضيح بابر نامة بالصور ، أيضاً أكبر نامة تلك الترجمة الرسمية لحكم الإمبراطور أكبر لذلك تعددت موضوعاتها نظراً لطول فترة حكمه واهتماماته الكثيرة والمتعددة: فشملت موضوعات : جلسات بلاط ، حروب ، مواكب واحتفالات ، صيد . . (انظر لوحات: ٤ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٢-٤٤ ، ٤٥-٤٧ ، ٥٢ ، ٩٤) ، (أشكال ١٦٩ ، ٢٠٣ ، ١٨٣ ، ١٩٥ ، ١٩٩ ، ٢١٧ ، ٢٠٠ ، ١٩٨) .

ثم فى العشر سنوات الأخيرة زاد اهتمام أكبر بالنخبة والصحبة من كبار رجال البلاط والنبلاء وصناع التاريخ السياسى والثقافى والفنى فأمر بعمل تصاوير شخصية لهم مثل تصاويره الشخصية ، وألحقت هذه التصاوير بكتالوجاته بما مثلته من واقعية شديدة[١] .

أيضاً فى هذه الفترة اهتم الإمبراطور بالتصوير الغربى الذى وفد إلى الإمبراطورية من خلال المنحوتات الفلمنكية والألمانية العديدة عن طريق إرساليات الجوزويت . . وصل أعجاب الإمبراطور بهذه الهدايا إلى حد أن يأمر مصوريه بفحصها ونقل ايحاءات منها أو حتى نسخها بما يتناسب مع تقاليد مدرسة التصوير المغولى فى الهند[٢] .

على أية حال هذا النقل أو النسخ من الأصول الأوروبية لم يغير موضوعات التصوير وإنما تأثر الفنانون بعض الشيء بالأساليب الأوروبية والتقنيات مثل الظل والنور ، الشكل والحجم ، الرسم المنظورى والمناظر الطبيعية فى الخلفيات . . كما دخلت الأيقونات المسيحية فى كثير من التصاوير مثل (الهالات ، نماذج الكرة الأرضية ، عناصر القوة ووصلت إلى ذروتها فى عهد خلفائه جهانجير وشاه جيهان .

ولم يكن مرسم جهانجير يقل ثراءً وفخامة عن مرسم أبيه أكبر ، وساعده على ذلك أنه كان وريث المرسم المجهز بفنانيه وأدواته الفنية ، كما أنه كان راعياً للفن منذ أن كان أميراً واستقل ببلاطه فى الله أباد ، موظفاً أشهر المصورين أمثال أقارضا وابنه أبو الحسن ، أيضاً حظيت الصور الزيتية ورسوم الهوامش برعاية وعناية عظيمتين .

من أهم الموضوعات التصويرية التى نفذت فى مرسم جهانجير رسوم البورتريهات الشخصية للآدميين والحيوانات والطيور والنباتات ، التى حولت اتجاه التصوير من توضيح المخطوطات بالصور إلى الألبومات والمرقعات ، كما ازدهرت فى مرسمه رسوم الهوامش

(١) منى سيد على حسن : رسالة ماجستير ، مخطوط بجامعة القاهرة - سبق ذكره .

(٢) انظر لوحات : Amina Okada : Op. Cit., Pls : 24-26.

المزخرفة بتصاوير آدمية أو حيوانية أو نباتية ، وأحياناً أحد العناصر السابقة على أرضية نباتية بطريقة زخرفية غنيـة الألوان والتذهيب لدرجة أن تلك الرسوم الهامشية يمكن اعـتبارها فرعًا من فروع التصوير يستحق أن يدرس كموضوع مستقل بذاته . (انظر لوحات : ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١١١ ، ١١٣) ، (أشكال : ٢٢٣-٢٣٤) . واختفت تدريجياً من التصاوير مـوضوعات كثيرة مثل الصيـد ، الحرب . . . أو لم نعد نجدها بغزارة كما فى عـهد أكبر (لوحـات : ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٨) وزادت تصاوير أخرى مثل فـخامة وثراء البلاط أو الدربار التى تميزت برسوم آدمية لمختلف طبقات الشعب بدءاً من كبار رجال البلاط وموظفيه نزولاً إلى الخدم والأتباع والحراس (لوحات : ٥ ، ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٧ ، ٥٦) ، (أشكال ١-٣٣) . كـما رأينا من مـوضوعـات تسليات البـلاط الأباطرة فى أوقات فـراغهم مع الأميرات أو المحظيـات (لوحات : ٣٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) ، (أشكال ٥٣-٥٨) لم يعكس التصوير فى عصر جهانجير فقط موضوعات فنية أرستقراطية ، وضحت فى الموضوعات السابقة ، بل هناك تصاوير عديدة مـثلت حياة العامة من الناس أمثال الزهاد والدراويش (لوحة : ١٠٠) ، (شكل ٢٤-٣٠) الصـور الشخصيـة للفنانين أثناء العمل فى المرسم الملكى (لوحـات ٨٩/ ٩٠/ ٩٧) ، أصـحـاب الحـرف المختـلفـة (لوحـات ٩١/ ٩٥/ ١٠٤).

أما الموضـوعات الرمزية والأسطورية التى وجـدناها فى تلك الفترة فـاستخـدمت فقط كأعمال إضـافية لإتمام مناظر الصيد ومناظر أخـرى كانت تتم خارج المرسم ، فكان لابد أن يشغل الفنان الفـراغات بأشكال رمزية . أيضـاً زاد اهتمام جهـانجير بالمنحوتات والتـصاوير الأوروبية ، وأمر مصوريه بعمل نسخ عديدة منهـا ، وتميزت بالدقة والتفانى لدرجة أنه كان من الصـعب على المبعـوث الأوروبى روى أن يميـز بين الأصل والنسخـة المقلدة[(١)] . أيضاً ضمت ألبـوماته تصاوير شخـصية لحكام أجانب مـثل شاه عباس وحكام يزبك حـيث كان يرسل مـصوريه لعـمل بورتريهـات لهم وهم جـالسين مع كبـار رجـال بلاطهم والمبعـوث الإمبراطورى[(٢)]، (أشكال ٣٩-٤٦) أو مع الإمبـراطور رغم أنه لم يرى الشاه عبـاس مطلقاً (لوحة ٣٧)[(٣)] . واجه الإمبراطور جهانجير فى أواخـر عصره مشاكل عديدة أتت من المقربين

(١) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 5.
(٢) Amina Okada : Op. Cit., PL. 192.
(٣) أيضاً انظر لوحة : Ibid., PL. 54.

إليه - أبناؤه وزوجته نورچيهان - فكثيراً ما حـاول خسرو إقصاء أبيه عن العرش ليحكم هو ولكن أحبطت مؤامـراته . . أما نورچيهان فعرفت بقـوتها ومقدرتها الإبداعيـة لذلك اعتمد جهانجير على مـشورتها ونصيحتها وأمر أن تضرب صـورتها على العملة فى تلك الفترة . . وعندما وقع الإمـبراطور فـريسة المرض حاولت إقـصاء ابنه خورام عن الحكـم لكن فشلت خططها وتمكن خورام (شاه چيهان) من اعتلاء العرش فى ١٦٢٨م .

كان أهم مـا يميز عصر شـاه چيهان المبانى التـذكارية الفخة الرائعـة والتى بدأها بعرش الطاووس الملكى . تلك القطعـة الفنيـة الغاليـة المرصعـة بملايين القطع من اللآلئ والألماس والأحجار الكريمة الأخرى كما أمر ببناء أجمل مقبرة «تاج محل» على ضفاف نهر جمنة كى تدفن بها زوجته المحبوبة ممتاز محل .

ولم تنسيه اهتماماته المعمارية فن التـصوير فقد ظل محافظاً فى القسم الأولى من حكمه على تقاليد وأعراف مدرسة التصوير المغولى . . وتنتمى لعصره بعض ألبومات مجمعة فخمة ضمت تصاوير أرستقـراطية غنية بزخارفها ، أزيائها المتألقـة ، الأسلحة والدروع الفخمة ، الأعمدة الضخمة ، الاسـتخدام الغزير للذهب ، والألوان الساطعة (أشكال ١١٤-١٢٤). . كلها عناصـر تناقضت بشدة مع الواقـعية المثالية فى تصاوير جهانجـير[١] . وجدنا كل هذه العناصر السـابقة فى موضـوعات التصـوير التى مثلت تسليات البـلاط وبصفة خـاصة التى جالس فيها الإمـبراطور أبناءه ، رجال بلاطه ، العسكريين ، البعثات والإرسـاليات الأجنبية . . . (كتالوج اللوحات : ٤ ، ٧ ، ٨ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩)[٢] .

وكانت البادشاه نامة هى آخـر نص مغولى تاريخى موضح بالصور (١٦٥٦-١٦٥٧) بما يتلائم مع طقوس البلاط الفخمة[٣] . .

كما تميزت موضـوعات التصوير فى عصره بخلفيات المناظر الطبيـعية التى كانت تعطينا الإحساس بأنها منبثقة من المقدمة ويستمر تواصلها إلى مدى بعيد فى المؤخرة (أشكال ١٨٢-١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٨٨) .

كـثرت أيضـاً تصاوير الدراويش ورجـال الدين والتى تناقـضت بشدة مع مناظر الأبهـة

(١) S.P. Verma : Op. Cit., P. 6.
(٢) أيضاً انظر لوحات : Amina Okada : Op. Cit., pls : 199-200, 203, 208, 217, 227, 235.
(٣) A. Chakraverty : Op. Cit., P. 40.

والفخامة للبلاط الملكى . وميز هذا الموضوع الألوان القاتمة وكثرة استخدام تقنية الظل والنور الذى انبثق من شمعة أو أعشاب أو أخشاب مشتعلة سواء للتدفئة أو للإنارة .. (لوحات ٧٨/٨٧/١١٣) .

وتلاشت بالتدريج الصورة الشخصية الفردية مع اتجاه الموضوعات للأساليب الزخرفية والشكلية وزيادة التفاصيل .. وضحت تلك العناصر فى الرسوم الزخرفية : عربات تجرها الأحصنة ، السجاد ، المجوهرات والإكسسوارات كما امتدت زخرفة الهوامش التى بدأت فى عصر جهانجير ، لكن هذا الامتداد كان بتوسع أكبر فى عهد شاه جيهان فرأينا على الهوامش: رسومًا شخصية تتلاءم مع موضوع اللوحة . ففى موضوعات الموالى والدراويش كان يرسم على الإطار أو الهامش صور شخصية لدراويش جالسين أو واقفين وماسكين كتبهم أو موضوعة بجوارهم[1] ، (لوحات : ٧٨ ، ١١١ ، ١١٣) (الشكل ٢٣٤) ينطبق نفس الوصف على اللوحات التى عكست حياة الزهاد (لوحة ١٠٢)[2] .. وغالباً كانت أرضية الهامش المرسوم عليها هذه الصور الشخصية تزخرف بالنباتات والورود والزهور اليانعة بطريقة زخرفية عالية الجودة وألوان متناسقة ومبهجة كذلك كثرت الصور الشخصية للحيوانات والطيور النادرة فى تصاوير ألبومات شاه جيهان (انظر الكتالوج لوحات : ٧٣-٧٥ م) (أشكال ٢٢٣-٢٣٠) كصور شخصية فردية ، ومن ناحية أخرى وجدنا تصاوير الحيوانات والطيور موزعة على هوامش اللوحات ذات الموضوعات المتعلقة بذات الحيوانات أى فى المناظر الطبيعية حيث عابرى السبيل أو الزهاد والنساك .. ففى لوحة لمجنون ليلى جالساً وحده فى الصحراء ووقف معه رسول حبيبته ليلى يعلمه بوصولها على هودج فى الطريق ، لذلك رأينا تكملة الموضوع فى الهامش قد شغلت مساحة أكبر من اللوحة الرئيسية. اللوحة من ألبوم شاه جيهان من المتأخر ومعنونة بالمجنون ورسول ليلى ، ونرى المجنون جالساً على الأرض ووقف أمامه المبعوث يتحدث معه ، بجواره غزالة وخلفه اثنتان أخرتان. أما الهامش العريض فرسم فى مقدمته نمر وأسد متواجهان ومتحرشان لبعضهما وفى باقى الهامش رسوم لغزلان تجرى وراء بعضها البعض وأخرى جالسة أو واقفة ، بينما الجمل يحمل هودج ليلى ويسحبه خادمه وهى فى طريقها للحبيب (شكل ٢٣١)[3] ...

(١) أيضاً انظر لوحات : Amina Okada : Op. Cit., pls : 205, 207, 250.
(٢) Ibid : PLs. P. 224, 242.
(٣) Amina Okada : Op. Cit., PL. 243.

أيضًا من النماذج التى وزعت فيها تصاوير الحيوانات أو الطيور على الهامش (لوحة ٧٥) ، وأحياناً كانت اللوحة الأساسية تمثل تصاوير حيوانات وطيور بينما الهامش مزخرف بزخارف نباتية وورود جميلة (كما فى لوحات ٧٣/١١٣) ،

وفى أواخر عهد شاه چيهان بدأت الأزمة الاقتصادية تتضح نتيجة للبذخ الزائد فى المبانى الفخمة وعرش الطاووس المكلف وباءت محاولات الشاه لإعادة الحياة الاجتماعية إلى مظاهرها السابقة بالفشل نتيجة لاستنزاف الثرات .. بالإضافة إلى التشدد الدينى الذى بدأ يلقى بظلاله على المجتمع المغولى فى مقابل التسامح الدينى لجهانجير وأبيه أكبر مما أدى إلى نزاع طائفى محتوم .. هذه الأحوال المتردية كان لها آثارها السلبية على موضوعات التصوير المغولى.. هذا بالإضافة إلى النزاع بين أبناء شاه چيهان دارا شيكو وأورانجزيب .

فاتجه داراشيكو الوريث الشرعى للعرش إلى البحث فى المذهب الصوفى ، وانغمس فى المناقشات الفلسفية مع العلماء اللاهوتيين والمسلمين والهنود .. رغم ذلك استطاع فى أواخر سن المراهقة أن يكلف بعض من مصورى المرسم لعمل مرقع لزوجته المحبوبة نديرة بانوبيچوم اشتملت موضوعاته على تصاوير زهور ، وطيور وصور شخصية اتسمت بالهدوء والجمود ، وبدت الشخصيات متأملة شاردة تتطلع لمستقبل مجهول .. كما ضم ألبومه تصاوير لزهاد ورجال دين مسلمين وهنود على حد سواء مما عكس أفكاره الدينية ، كما يذكر أنه كان بارعاً فى الخط والكتابة وربما كانت هناك نماذج من أعماله لم تكتشف بعد .

أما أورانجزيب الذى استطاع أن يعتلى العرش ويستولى عليه من أخيه الشرعى بعد أن عزله وسجن أبيه شاه چيهان فى قلعة أجرا إلى أن توفى هناك ، فيعتبر بحق المسئول الأول عن الانحدار الشديد الذى أصاب مدرسة التصوير المغولى .. وفى عهده ساد التزمت الدينى الذى بدأه أبوه مما أثر بالتالى على موضوعات التصوير فلا تنسب إليه سوى بعض البورتريهات الرقيقة والتى بدت وكأنها أيقونات ثابتة من كثرة تكرار مكوناتها ، أيضاً بعض مناظر الصيد[1] التى نفذت فى أوائل عصره. ثم توقفت تدريجياً منتوجات المخطوطات والألبومات الموضحة بالصور نتيجة لاختفاء راعى الفن وبالتالى الهيئة الإدارية للمرسم الملكى التى اتجهت إلى النبلاء والأمراء فى المقاطعات الأخرى بحثاً عن الرعاية الفنية وإشباع ميولهم المتدهورة نتيجة للسياسة التى اتبعها أورانجزيب حيث انهمك فى عمل منسوخات من القرآن الكريم . . .

---

(١) أيضاً الكتالوج فى : Yhya Zaka, S. C. Welch : Op. Cit., see PLs :

تولى بعد أورانجزيب خلفاء لمدد قصيرة متغيرة لا تكفى الاهتمام بأى شىء فكان الأفول لمدرسة التصوير المغولى حيث فقد الفنانون الحنين للعصر الذهبى للإمبراطورية فى عهد أكبر، جهانجير وشاه جيهان . فبدت موضوعات التصوير فى القرن الثامن عشر شكلية ومكررة حيث شاهدنا الأمراء مصورين وهم يتابعون عروضًا راقصة أو موسيقية أو ألعابًا نارية وفى النصف الثانى من القرن استعارت مدارس التصوير المحلية فى قايز اباد ، اودح ، ليكاناو ، مرشد أباد موضوعات وأساليب فنية من المدرسة المغولية ولكن فى بداية انحدارها فى النصف الأول من القرن الثامن عشر.

ورغم ذلك تنوعت موضوعات تصاوير هذه المدارس منها على سبيل المثال موضوعات احتفالات ومواكب (انظر لوحات من ١١٤-١٢٦) ، موضوعات جلسات طرب ومرح ولقاءات للأحبة (لوحات : من ١٢٧-١٣١) ، موضوعات صيد (لوحات من ١٣٢-١٣٥). . وكما ذكرنا من قبل ورغم محاولات الفنانين استعادة المجد الذهبى لمدرسة التصوير المغولى إلا أن تصاويرهم غلب عليها الجمود والتكرار فى أشكال وسحن الأشخاص، الرتابة والملل فى التكوينات ، وبإيجاز افتقدنا التقنيات الفنية الدقيقة المتطورة التى لمسناها فى موضوعات تصاوير المدرسة المغولية فى الهند .

الفصل الثالث

الإطار والكتابات فى الصور المغولية الهندية

الفصل الثالث

الإطار والكتابات فى الصور المغولية الهندية

كانت الصور المغولية الهندية غنية بموضوعاتها المتعددة والمتنوعة التى اعتمدت على توضيح النص المكتوب ، وتحقيق رغبات راعى الفن وميوله الفنية العالية ، وإدراكه الثقافى ونظرته الثاقبة ونقده اللاذع . . لذلك لم يقصر الفنان أمام هذه الطلبات الملحة لراعى الفن فى أن يكسب صورته كل الملامح الفنية المكملة لانجاز صور ترضى جميع الأذواق وتتناسب مع العصر والأسلوب المتجانس الذى ابتدعته مدرسة التصوير المغولى فى الهند .

ومن هذه المكملات التى ساعدت على اكتمال الصورة الموضحة للنص : الإطار والنقوش والكتابات . . وهى العناصر التى سنتناولها بالدراسة فى هذا الفصل ، وبالطبع هناك عناصر أخرى قسمتها على الفصول اللاحقة محاولة أن تكون كل مجموعة عناصر منها ذات علاقة ببعضها البعض ، ثم وضحتها أكثر بالأشكال التى اطلعت عليها فى كثير من المراجع التى استعنت بها.

أولاً : الإطار :

عند دراستى للإطار فى الصور المغولية الهندية اكتشفت أنه فرع مستقل بذاته ويصلح كدراسة منفصلة ، ومع ذلك قمت بدراسة ماهو متاح لدى وأدرجته فى الكتالوج بالإضافة إلى ما ورد فى المراجع التى رجعت إليها ، وأعد أننى مستقبلاً سأقوم بدراسة أعم وأشمل للإطار فى الصور المغولية الهندية . .

غلبت على الإطارات التى ظهرت فى هذه الفترة الرسوم النباتية الزخرفية ذات الألوان الساطعة الزاهية وأيضاً المتنوعة . كما أن هناك إطارات رسمت بها صور شخصية آدمية أو حيوانية ومع ذلك على أرضية نباتية هادئة بما لا يتعارض مع الأشكال الآدمية أو الحيوانية بمعنى أننا ميزنا بوضوح بين الأرضية النباتية ذات الألوان الفاتحة الهادئة والأشكال المرسومة عليها سواء أكانت لأشخاص أو لحيوانات وطيور .

ففى (لوحات : ٣٥/٣٧/٥٦/٧٦/٩٩/١٠٠/١٠٣/١٠٧)، (أشكال ٢٢٣-٢٢٤) .
كان الإطار المحيط بالصورة الرئيسية نباتيًا خالصًا عبارة عن وحدات نباتية ملتفة حول بعضها

البعض متكررة على طول الإطار وعرضه . وغالباً ما كان يستخدم الفنان فى هذه الإطارات لونًا واحدًا للوحـدة المتكررة التى تمثل الزهرة أو الوردة الأساسـية ويلفها بالأوراق الخـضراء الجميلة والأفـرع التى تتخذ لونها البنى الخفيـف . هذه الوحدات المتكررة كانت ترسم على أرضيـة ذات لون واحد فى بعض التـصاوير فاتح والبـعض الآخر غامـق وهذا حسب ألوان الوردة وأوراقها وأغصانها .

وفى بعض الصور (اللوحتـان ٦١/١٣٨) رأينا أنواعًا كثيرة من الزهور الجمـيلة المتعددة الأشكال والألوان مـوزعة على الإطار بطريقـة طوليـة رأسيـة على الجانبين الأيمن والأيسـر للإطار ، وبطريقة عرضية على الجانبين السفلى والعلوى للإطار ، (أشكال ٢٢٣-٢٢٤) .

كمـا ظهرت رسـوم إطارات يبدو فيـها (لوحات ٦٢ ، ٧٣) الجـزء العلوى من الإطار أعرض بكثير من الجانبين والسفلى ، وذلك ليتمكن الفنان من عمل منظر طبيعى من الأزهار التى تحصر بينهـا ورود صغيرة وكلها بألوانها الطبـيعية وأوراقها النبـاتية . وليزيد الفنان من طبيـعة وواقعية الـرسوم النباتية صـور حمامة جـميلة فى المقدمة تقف على الأرضـية وسط الزهور تحاول شم رحيقها الجميل . أمـا فى الجوانب اليمنى واليسرى والسفلى رسمت ورود أفقيـة ورأسية متـعاقبة وراء بعـضها البعض بأغـصانها وأوراقهـا وألوانها التى تراوحت بين الأبيض ، الأزرق الخفيف والبـمبى ، وهى نفس الألوان التى استخـدمها الفنان فى الورود والأزهار الكبيرة فى الإطار العلوى العريض (لوحة ٦٢) .

ظهر إطار آخر يبـدو فى اللوحة ٧٣ ، الجزء العلوى العريض منه وقـد رسم الفنان فيه غصنًا طويلاً يمتـد بعرض الإطار يحمل أوراقاً خضـراء ضخمة تحصـر بينها براعم زهور لم تتفتح بعد ولازالت داخل كسوتها وكأنها تستحى الظهور مرة واحدة ، بواقعية شديدة وتكاد تنبض بالحياة (شكل ٢٢٥) . أما الأجزاء الجانبية والسـفلية من الإطار فرسمت فيه شجيرات صغيرة تحـمل أزهاراً وأوراقاً باللونين الأبيض والبمبى بالتبادل . أرضـية الإطار اتخذت لونًا واحدًا وهو البيج الفاتح جداً .

وأحياناً كان المصور يرسم على الإطار صوراً شخصـية لطيور بدون أرضية نباتية كما فى (لوحة ٧٥) . فقد صور حمامتين واقفـتين أمام برج الحمام فى اللوحة الأساسية ، وبالتالى وزع تصاوير حمام بطول وعرض الإطار . . السفلى والعلوى لزوجين من الحمام متقابلين ، أما الجانبين ففى كل جـانب ثلاثة أنواع من الحمام مختلفة الأشكال والألوان والأرضـية كما

ذكرنا خالية من أى زخارف واتخذت لونًا واحدًا ، (شكل ٢٢٩) وبالمثل (لوحة ١٤٠) . . وزع المصور تصاوير لحيوانات بطول وعرض الإطار ، والاختلاف الوحيد أن الأرضية هنا نباتية صحراوية وذلك لتتناسب موضوع اللوحة الأساسية . ففى المقدمة أسد ونمر يتحرشان ببعضهما البعض ، النمر يحاول الهجوم والأسد وقف يترقب بحرص وانتباه . أما الجانب الأيمن فنرى ثلاث غزلان الأولى واقفة تتجه بنظرها نحو اللوحة ، الوسطى باركة على الأرض واتجاه النظر للخارج والأخيرة أيضاً باركة على الأرض ولكن نظرها للداخل. . ويبدو أن الجانب الأيسر من الإطار كان يشبه الأيمن حيث إننا لا نراه فى الصورة. أما الجانب العلوى فنرى ثلاث غزلان فى سباق تجرى وترمح فى الصحراء الواسعة. وفى أقصى الجانب الأيمن العلوى نرى جملاً ضخمًا يجره خادم ويعلوه هودج تجلس فيه ليلى فى طريقها لزيارة المجنون الأرضية صحراوية نبتت فيها بعض الورود الخفيفة اتخذت اللون الأخضر للأوراق وأحمر خفيف وبعضها لون بنى أو بيج خفيف ، لون الأرضية كلها أصفر صحراوى (شكل ٢٣١) .

كما حدد الفنان الصورة الرئيسية بإطارين ، الداخلى منها رسمت فيه وحدات نباتية متكررة الشكل واللون الأصفر على أرضية برتقالى . ثم إطار خارجى آخر خالى من الزخارف . واستكمل موضوع التصويرة على الإطار الخارجى العريض .

وفى لوحتين من ألبوم شاه جيهان المتأخر أراد بهما أن يمجد أجداده بابر وهمايون فأمر بعمل بورتريهات لهما تحفظ فى ألبومه وتؤكد نسله الإمبراطورى . فنجد (اللوحات ١٣٦-١٣٧) صورة بابر وهمايون يتوسطان اللوحة وأحيط كل من اللوحتين بإطارين خارجيين خاليين من الزخارف . أما الإطار العريض الخارجى فهو غنى بزخارفه التى جمعت بين الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية .

فى الصورة الأولى (لوحة ١٣٦) نرى على الجانب السفلى من الإطار أسدًا وحملاً (رموز الخير والشر) فى وضع متقابل وهادئ والجانب العلوى ملاكين سابحين فى السحاب متقابلين أحدهما الأيسر يحمل ورقة بكلتا يديه والآخر يحمل ما يشبه اللوح أو كتاب (أيضاً استعارة أيقونية من التصاوير الأوروبية) . أما فى الجوانب فنرى ثلاثة علماء أو فلاسفة الأول واقف وبيده اليمنى سبحة واليسرى كتاب مفتوح ويتوجه بنظره للإمبراطور الجالس ، يليه فى الوسط حكيم جالس ويحمل بكلتا يديه كتابًا وبجواره كتابين آخرين وأيضاً موجهاً

نظره للإمبراطور، أما الثالث فجلس القرفصاء ووضع كتابه واقفاً ومفتوحاً على ركبتيه يسنده بيده اليسرى ويشاور بيده اليمنى والتفت برأسه يساراً كأنه يتحدث مع شخص ما. الأرضية اتخذت اللون الصحراوى ووزعت بها نباتات رقيقة على أغصان رفيعة، (شكل ٢٣٤).

أما لوحة ١٣٧ وهى بورتريه للإمبراطور همايون أيضاً نفذ بأمر من حفيده شاه جيهان ليضم إلى ألبومه حفاظاً على ذكرى أجداده العظماء مؤسسى الإمبراطورية . يحيط بالبورتريه أيضاً إطارين خارجيين خاليين من الزخارف . ثم الإطار الأعرض وهو ما حوى رسوماً حيوانية ونباتية وصوراً شخصية . ففى الجانب السفلى من الإطار يوجد أسد وثور متواجهان يتحرشان ببعضهما البعض ، الثور يحاول الهجوم على الأسد بقرونه بينما الأسد استعد للدفاع عن نفسه . أعلى ملاكين سابحين فى السماء يحملان رموز السلطة الشرعية التاج فى الوسط والكرة الأرضية فى اليد اليسرى للملاك المرسوم فى الجهة اليسرى والآخر يحمل المدار الذى تلف حوله الكرة الأرضية أيضاً بيده اليسرى . أما الجانبين الأيمن والأيسر فنرى أشكالاً آدمية ربما لخدم أو أتباع الإمبراطور الأول من أسفل حامل الراية أو العالم ووقف خلف الثور يراقب الهجوم المرتقب بين الثور والأسد ، يليه الأوسط وهو حامل مظلة الإمبراطور وقف رافعاً مظلته ويتجه بنظره نحو الإمبراطور ، أما الثالث والأخير فيبدو أنه الخادم الذى يقوم بتقديم الطعام للإمبراطور فوقف منحنياً قليلاً يحمل بين يديه صينية صغيرة أو صحن مغطى . أرضية الإطار كلها اتخذت اللون الأصفر الصحراوى ووزعت عليه ورود تحمله سيقان رفيعة على جانبيه أوراق شجر رقيقة ، (أشكال ٢٣٣) .

كذلك (اللوحات ٧٨ ، ١٠٢ ، ١١١) جمع بينها أنها لدراويش أو حكماء يجلسون فى الخلاء مع زملائهم يتناقشون فى أمور دينية ودنيوية . بينما الإطار رسمت فيه صور شخصية لفلاسفة أو حكماء آخرين بعضهم بدا واقفًا المرسومين على الجانبين الأيمن والأيسر للإطار ، أما فى الجانبين السفلى والعلوى فنراهم جالسين متواجهين فى أيديهم كتبهم أو وضعت على الأرض للاستعانة بها . . أما الأرضية فاتخذت لونًا واحداً ووزعت عليها رسوماً نباتية رقيقة (انظر لوحة ٧٨) .

أما لوحة ١٠٢ فنرى على الإطار صوراً شخصية لآدميين أصحاب حرف مختلفة ففى المقدمة نرى حاويًا جلس مربعاً بين يديه قدر فخار يخزن فيه ثعبان أخرجه ليداعبه وتركه يمشى على الأرض أمام زاهد جلس القرفصاء لا يرتدى سوى سروال وعمامة على رأسه .

يليه على الجانب الأيمن شخص واقف يعزف على ربابة ، ثم يليه شخص يرتدى سروالاً يصل إلى ما بعد الركبتين ويحمل بين يديه قدراً مستديراً ويتجه بنظره وطريقه نحو الجالسين فى اللوحة . يليه رجل واقف أيضاً يرتدى ما يشبه الجونلة (التنورة) وعارى الجسم من أعلى ويحمل على كتفه عصا طويلاً ينتهى بما يشبه المروحة . الجانب العلوى جلس القرفصاء حكيمان متقابلان بينهما مسافة كبيرة لكنهما يتحدثان ويتناقشان فى أمور مهمة فيما يبدو من حركاتهما وإيماءاتهما .

(لوحة ١١١) رأينا تصاوير شخصية لآدميين موزعة على طول الإطار وعرضه على أرضية باللون الأصفر موزع عليها رسوم نباتية رقيقة بين الأشخاص المصورين (تنشر لأول مرة) . الأشكال الآدمية من المقدمة من جهة اليسار هى : زاهد عار من الملابس يغطى جسمه بطانية جلس القرفصاء بيده نارجيلة يدخن منها (لوحة ١١١ ج) ، يقابله شخص أخرى عارى الجسم من أعلى ، يغطى الجزء السفلى قطعة قماش تلتف حول وسطه ، أمامه صحن كبير يقوم بإعداد الطعام فيه (لوحة ١١١ ب) . يليه زاهد يجلس جلسة أمامه مربعاً ويسند يده اليمنى على حامل أو سيخ رفيع بأخره مسند يلتف حول إبطه (لوحة ١١١ أ) . ثم أربعة أشخاص بدت من هيئتهم أنهم نساك أو زهاد جلسوا فى مواجهة اللوحة (لوحة ١١١ د ، هـ ، و ، ز) . وأخيراً الجانب العلوى جلس اثنان من الحكماء متواجهان يتناقشان فى أمور دنياهم ودينهم (لوحة هـ ، و) .

أما (لوحة ١١٣) الإطار هنا نفذ بطريقة مختلفة حيث الأرضية اتخذت اللون الواحد وهو الأصفر الصحراوى المرسوم فوقه أغصان رفيعة تحمل زهوراً وأوراقاً مختلفة الأشكال والألوان ، ثم خراطيش مستطيلة محددة من الخارج وبين كل خرطوش وآخر دائرة رسم بداخلها طائر صغير . الخراطيش العلوية والسفلية رسم بداخل كل واحد منها غزال . أما الخراطيش اليمنى واليسرى فرسم بداخلها صور شخصية مختلفة بعضهم دراويش ، حكماء وأيضاً رجال جيش - فى الجهة اليمنى واليسرى من أعلى - وهذا يؤكد أن الإطار يرتبط فعلياً بموضوع اللوحة الأصلى حيث نرى مجموعة من العسكريين فى استراحة مسائية ومعهم بعض الموسيقيين (شكل ٢٣٠) .

أيضاً (لوحة ١٣٩) وزع على الإطار هنا وخاصة على جانبيه الأيمن والأيسر صوراً شخصية لعسكريين من أعلى عسكرى يحمل الباز ، ثم عسكرى يحمل سيفًا يليه آخر بندقية على كتفه ، ملابسهم عسكرية هيئتهم فارسية لأن الصورة تمثل شاه عباس جالساً مع المبعوث

الهندى يضايفه ويتحدث معه . لذلك فى الإطار السفلى نرى اثنين من الخدم يقومان بشى اللحم وتجهيزه ليقدم للشاه وضيفه . (شكل ٢٣٢) .

اللوحة الأخيرة (١٥٣) يتوسطها نص كتابى كتب على أرضية نباتية عبارة عن وريدات صغيرة اتخذت ألوانًا وأشكالاً مختلفة .. أما النص فكتب على أرضية اتخذت لونًا واحداً داخل خراطيش متعرجة الحواف . يحيط بالنص إطاران خارجيان الأول بلون أخضر والخارجى بنى فاتح . أما الإطار العريض الذى يحيط بهما فكانت أرضيته نباتية عبارة عن شجيرات صغيرة تحمل فروعًا رفيعة وطويلة كثيفة الأوراق تبدو من وراء تلال تعلو وتنخفض . يبرز بين تلك التلال والشجيرات أشخاص أو فنانون يقومون بأعمال مختلفة تتعلق بمهنة التصوير والتلوين والتجليد والصقل وهم على التوالى : (١٥٣ أ تنشر لأول مرة) تمثل الفنان الأول الذى يقوم بكتابة عبارات على صفحات الكتاب المفتوح أمامه. يمسك بيده اليمنى فرشاة يمزجها فى دواية الحبر الموضوعة على يمينه .. يجلس مربعًا مستنداً على منضدة مستطيلة منهمكًا فى العمل .

(١٥٣ ب تنشر لأول مرة) يبدو لى أنه الفنان الذى يقوم بإعداد الألوان وذلك بخلطها وسحقها وتنقيتها من الشوائب ثم وضعها فى زجاجات أو قنينات لتصبح جاهزة للاستخدام. فنرى أمامه موقداً صغيراً مستدير الشكل به فتحة من الأمام مستديرة يمسك بيده منفاخين ينفخ من خلالهما داخل النار والمواد المراد تسييحها لتصبح سوائل ثم يسحقها ويصحنها تمهيداً لوضعها فى قنينات .

(١٥٣ جـ تنشر لأول مرة) وهى لرجل جلس على قطعة من الحجر أو الخشب السميك بيده منشار طويل يقوم بنشر قطعة من الخشب ليجعلها رقيقة كالكرتون ، ثم تهذيبها وتشكيلها بالآلات المختلفة التى نراها حوله وهى عبارة عن أزاميل وفارة ... وفى النهاية توضع كغلاف خارجى للكتاب .

(١٥٣ د تنشر لأول مرة) رجل جالس على الأرض واضعًا على رجليه خشبتان بينهما مجرى أو فارق يوضع به الكتاب أو المجلد ويبدأ الرجل فى عملية مساواة الصفحات وتهذيب الغلاف الخارجى .

(١٥٣ هـ تنشر لأول مرة) وهى تمثل مرحلة أخرى من مراحل التجليد وتثبيت الغلاف مع أوراق الكتاب باللصق والخيط والإبرة ثم الدق عليه بما يشبه يد الهون حتى تتماسك الأوراق مع الجلدة السميكة ولا تنفصل عن بعضها .

(١٥٣ و تنشر لأول مرة) عملية أخرى من عمليات تجليد الكتب ، وهى صقل الأوراق وفردها حتى لا يدع الفنان مجالاً لأى ثنيات أو مطويات فى الأوراق . فنرى الرجل جالسًا على ركبتيه بكل ثقل جسمه على لوح خشبى كبير تفرد عليه الصفحة كاملة ويقوم بالضغط على آلة فى يده تشبه المكواة بكل قوته وبكلتا يديه ليفرد الورقة جيداً ثم يجمعهم فوق بعضهم البعض تمهيداً لإجراء المرحلة التالية .

مما سبق يتضح أن الإطار فى الصور المغولية الهندية ولد فى التصاوير التى أمر أكبر بتوضيحها ففى الصفحتين الافتتاحيتين فى أكبر نامة أحيطت الكتابات التى توسطت الصفحة وحددت بإطارات رفيعة بأشكال ملائكة من أعلى ثم رجال دين من كل جانب على أرضية نباتية وحيوانية ذات لون واحد وهو الأصفر الصحراوى والتحديد بنفس اللون لكن بفرشاة أثقل أو أسمك[١] .

مع ذلك وصلت الهوامش المزخرفة برسوم آدمية وحيوانية ونباتية إلى ذروتها الفنية فى عهد الإمبراطور جهانجير وذلك لشدة حبه للطبيعة المتمثلة فى الورود والأزهار والتاريخ الطبيعى للحيوانات والطيور مما أثر على الفن الزخرفى ورسوم الهوامش التى ازدهرت فى مرسمه وأصبح الهامش أو الإطار المزوق متمماً للوحة . .

وفى عهد خليفته شاه جيهان زاد الميل إلى الزخارف الفنية الثرية بالاستخدام الغزير للذهب والألوان الساطعة مما أثر على الرسوم الهامشية التى ازدادت ثراءً أو مبالغة لدرجة تناقضها مع الواقعية الشديدة التى لمسناها فى تصاوير جهانجير بصفة عامة ورسوم الهوامش بصفة خاصة[٢] .

ثانياً : الكتابات فى الصور المغولية الهندية :

معروف منذ قديم الأزل أن لغة التصوير استخدمت لتوضيح المخطوطات أو النصوص المكتوبة سواء كانت شعرية أو نثرية أو تاريخية . .

وأيضًا هناك أباطرة درسوا فن التصوير على يد كبار الفنانين فى البلاط وبالمثل أباطرة

---

(١) Amina Okada : Op. Cit., PL. 36.

(٢) للمقارنة بين الفترتين انظر اللوحات الملحقة بالكتالوج وأيضاً :

Amina Okada : Op. Cit., pls : 6, 27, 37, 40, 44, 53-54, 55, 133, 205.

آخـرين درسـوا فن تحـسين الخط وتجـمـيله علـى يد أمـهـر الخطاطين فى المـرسم الملكى (داراشيكو)، كمـا أن (أورانجزيب) أمر بنسخ القرآن الكريم والاهتمـام بتجويد الخطوط . . كما أن جـهانجير كان يذيل الـتصاوير بعبارات مـوجزة تتناول مديح وألقاب لفنانى مـرسمه خاصة اللوحات المتقنة .

أيضًا وجدت توقيعات الأباطرة على الصفحـات الافتتاحية لألبوماتهم . . هذا يؤكد أن الكتابات التى وجـدت على الصور كـانت ذات علاقة وثيـقة باللوحة المرسـومة إن لم تكن إطراءً ومديحًـا للمصورين فـهى نصوص تطلبت الإيضـاح بالصور لتحـفظ فى المخطوطات والألبومات بالنص والصورة .

ففـى (لوحة ٥) يوجـد إطاران أعلى وأسفل اللوحـة ، قسم كل إطار إلى خـراطيش مستطيلة تحـصر بينها أشكالاً معـينة ذات حواف فستونيـة بداخلها زخارف رقيـقة . . كتب داخل الخراطيش المستطيلة نص فارسى يؤكد أن الصورة الشخصية لشاه نور الدين جيهان ابن أكبر بادشاه وهو يستقبل رجلاً صوفيًا وسلطانًا تركيا والملك الإنجليزى (انظر الشكل ٢٤٣).

أما فى (لوحـة١١) فنجد مسـتطيلاً فى الربع العلوى قبل الأخـير يحصـر بداخله نصًا فارسيًا كتب على سطرين ويصف الموكب أو الاحتفال الموضح بالصورة (انظر شكل ٢٤٤).

والنص الفارسـى المكتوب وشغل جـزءًا كبـيرًا من القسم العـلوى فى (لوحة ٣٢) ، يوضح المشهد الظاهر أمامنا وهو سلـطان بغداد يجالس خادمة صينية بينما البـاقيات يرقصن وينشدن ويعزفن الموسيقى ، بينما الأخريات يقدمن الطعام (انظر الشكل ٢٤٥) .

وفى (لوحة ٣٧) أربـعة خراطيش فى كـل من الجانبين العلوى والسـفلى محـصورين داخل إطار كبـير مسـتطيل يمثل عرض اللوحة كلهـا بالخط الفارسى بالقلم الثـقيل . يصف النص زيارة الشاه عباس للإمـبراطور جهانجير رغم أنها زيارة لم تتم لأنهمـا لم يريا بعضهما البعض ، ورغم ذلك كـان الإمبراطور يرسل مصوريـه لبلاط الشاه عباس لعـمل تصاوير له ولنبلائه لضمها لألبومه (انظر أشكال ٢٤٦ - ٢٤٧) .

كمـا أن النص الذى كتب هنا (لوحـة ٤١) يصف معـركة بيلاه بين قـوات بابر وأهل المدينة التى ذهب ليفتحها ويضمها إلى إمبراطوريته (انظر أشكال ٢٤٨ - ٢٤٩) .

وفى (اللوحة ٤٩) المعنونة ببابر يتـسابق مع رفاقه كتب النص فى مسـتطيلين أحدهما

علوى على الجانب الأيسر وقبل الربع الأخير من اللوحة يكمله السطر المكتوب فى المستطيل السفلى أيضًا (أشكال : ٢٥٠ – ٢٥١) . ويصف النص المأساة التى كادت أن تقع بسبب عطب حدث فى سرج الحصان الذى كان يمتطيه بابر لولا أن تمالك نفسه وأسرع لنجدته رفاقه ومرافقيه (انظر شرح اللوحة) .

ويتشابه معه النص المكتوب فى (لوحة ٥١) ، حيث نرى مستطيلين علوى وسفلى ، وتوضح سطوره قيام السلطان سعيد خان وبابا خان سلطان بتقديم فروض الطاعة والولاء للإمبراطور بابر (أشكال : ٢٥٢ : ٢٥٣) .

ويماثلها النص المكتوب أعلى وأسفل (لوحة ٥٢) ، العلوى سطر ونصف والسفلى ثلاثة أسطر تصف الدروس التى كان يتلقاها أكبر وهو طفل صغير فى الرماية على يد كبار قادة الجيش (أشكال ٢٥٤ – ٢٥٥) .

أما الرسوم التوضيحية فى (لوحات : ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٨٣ ، ٩٦) ، فهى تمثل مقتطفات مجمعة من بستان سعدى ، وهو شاعر فارسى كبير بل من أفضل الشعراء فى نظم كلام الحب . . هذه المنظومات الشعرية أخذت مقتطفات منها بأمر الإمبراطور ووضحت بالصور فى المرسم الملكى . . قام بترجمتها الكاتب عبد الرحمن الهراوى ، رغم العثور على اسمه إلا أنه لم تكن هناك أى إشارة إلى مكان وتاريخ الصنع وأيضًا راعى الفن . اللهم إلا العثور على ختم شاه جيهان على الصفحة الأولى من المخطوط ، لكن الأسلوب التكوينى للوحات يؤكد نسبتها لمرسم أكبر فى أواخر عهده أو إلى حد ما فى أوائل عهد جهانجير[1] ، أما ختم شاه جيهان فأضيف فيما بعد .

الكتابات هنا (لوحة ٦٥) ، تمثل ما كتبه بابر عن الحيوانات الغريبة التى وجدها فى أواسط آسيا والهند وأُعجب بها فوصفها بالتفصيل فى تقارير مطولة ، هذه التصاوير وضحت بالصور فى عهد حفيده أكبر بناءً على وصف بابر (انظر أشكال ٢٢١ ، ٢٥٦ – ٢٥٧)[2] .

ولم تتناول التقارير فقط وصفًا دقيقًا للحيوانات ، إنما أيضًا النباتات (لوحة ٨٨) ،

(١) S.R. Canby : Op. Cit., P. 127.

(٢) انظر أيضاً لوحات من بابر نامة وهى تنفيذ ما كتبه من تقارير عن الحيوانات الغريبة :
Amina Okada : Op. Cit., pls : 262-263, 264.

التى أعجب بها كثيراً لدرجة أمره بإنشاء حديقة تزرع فيها أشجار ونباتات وزهور وورود مثل تلك التى رآها لأول مرة فى الهند . أُخذت هذه التقارير ونفذت بالصور فى عهد أكبر كما ذكرنا من قبل ، فكانت الصفحتان المتقابلتان توضيحًا لنص أو تقرير بابر وأمره بإنشاء حديقة تضم هذه النباتات الغريبة وقام هو بنفسه بالإشراف على بنائها .

وتذكر المؤلفات الحديثة أن بعض هذه الحدائق التى لا تزال موجودة فى باكستان وأفغانستان هى نفسها التى أنشئت من قبل للإمبراطور بابر ولا زالت قائمة للآن[1] ، (انظر أشكال ١٩٤ ، ٢٥٨ - ٢٥٩) .

أيضًا (اللوحتان ٨٩ - ٩٠) ، النصان المكتوبان هنا أخذا من مخطوط أخلاقى ناصرى - لناصر الدين توسى[2] ، وهو كاتب فارسى كانت له اهتمامات فلسفية ومتخصصا فى علم الأخلاق . . كتب رسائل عديدة تتناول فضائل أخلاقية كثيرة ، وضحت بعض منها فى مرسم أكبر بالصور بنفس المفاهيم والتقاليد التى وجدناها فى مرسمه بحيث تنطبق مع مضمون الرسالة التى أراد أن يوصلها الكاتب للناس (أشكال : ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣) .

مما سبق ذكره يتضح أن الكتابات الواردة فى اللوحات المختلفة هى نموذج لدراسة النص الموضح بالصورة على مدى التاريخ الطويل لمدرسة التصوير المغولى فى الهند .

هناك مجموعة أخرى من الكتابات لعب فيها النص الدور الرئيسى ، حيث نجده العنصر الرئيسى فى اللوحة ويتوسطها ، أغلب لوحات هذه المجموعة أحيط بها إطار عريض زخرف برسوم نباتية رائعة تنبثق منه زهور وورود وأوراق أشجار ، بطريقة طبيعية واقعية تشبه إلى حد كبير الرسوم النباتية التى شاهدناها على الهوامش فى عهد جهانجير وشاه جيهان بألوانها الزاهية الساطعة . كما تنوعت طرق الكتابة : فقد يقسم الكاتب صفحته إلى مستطيلات رأسية وأفقية يتوسطها مستطيل كبير يكتب فيه النص الرئيسى (لوحات ١٤١-١٤٢) (شكل ٢٣٩) .

كما ذُكرت فى بعض النصوص أسماء الأباطرة التى ربما كانت تمثل دعوات للأباطرة أو سرد لأعمالهم التاريخية التى تركت علاقة فى التاريخ السياسى للإمبراطورية المغولية . ففى

(١) S.R. Canby : Op. Cit., P. 104.

(٢) Ibid., P. 124.

(لوحة ١٤٣) نص كتب بالخط المروب أو المائل ، بالإضافة إلى كتابات أعلى وأسفل النص فى خراطيش مستطيلة ، وعلى مستطيل بجوار النص الرئيسى كتابة بالخط المائل والرأسى والأفقى ، ثم ذيل الكاتب نصه بعبارة «محمد حسين بن قلم أكبر بادشاه» (انظر اللوحة ١٤٣) وفى لوحة فنية رائعة كتب فيه النص على مستطيلين مائلين يحصران بينهما ستة مثلثات ذكر اسم شاه جيهان دليل على أن النص كتب له وبرعايته كما أن به عبارات تمجيد له وللتاج الموضوع على رأسه (لوحة ١٤٤) .

كما ذكرنا من قبل أن داراشيكو تلقى دروساً فى فن الخط خاصة وأنه كان يجالس الفلاسفة ورجال الدين، وتحولت دفة التصوير عن تنفيذ الصور الشخصية إلى الاهتمام بالمناقشات الدينية وازدهار فن الكتابة وتحسين الخطوط . . لذلك ربما كانت هذه القطعة الفنية من عمله خاصة وآخر عبارة تؤكد ذلك «راقمه داراشيكو» (لوحة ١٤٥) ، (شكل ٢٤٠) .

أمدتنا لوحات الكتابات بأسماء الخطاطين الذين قاموا بالعمل وذيلوه بتوقيعاتهم مثلهم مثل المصورين والمزوقين . فوجدنا عائلات كاملة تخصصت فى هذا النوع من الفنون . . (لوحات ١٤٧/١٤٨/١٤٩) تدل على أن عائلة الحسينى من العائلات التى تخصصت فى الكتابة حيث وجدت إمضاءاتهم التالية : «كتبه المذنب أحمد الحسينى ، كتبه معز الدين محمد الحسينى ، كتبه الحقير سيد على الحسينى»* (أشكال ٢٣٥ ، ٢٤٢) ومن الأسماء الأخرى التى وردت توقيعاتها على كتاباتها : «فقير عبد الرحيم عنبر بن قلم» ، (لوحة ١٤٦) (شكل ٢٤١) .

ورد أيضاً فى (لوحة ١٥) (شكل ٢٣٧) اسم «كتبه الفقير المذنب محمد درويش المرشدى غفر له» ، وقد كتب نصه على أرضية حيوانية ونباتية رائعة بلون واحد وكتب عليها بالريشة السوداء الثقيلة ، كما ذكر تاريخ الكتابة (انظر الشكل ٢٣٧) .

ومن الأسماء الأخرى «فقير المذنب عبد الله غفر له» ، أيضاً كتب نصه على أرضية مزخرفة بالفرشاة الرفيعة جداً وحدد حول الكتابة بفستونات ليظهرها أكثر (لوحة ١٥١) ، (شكل ٢٣٨) . أيضاً «مير على السلطانى» من الخطاطين المشهورين فى تلك الفترة ، (لوحة ١٥٢) ، (شكل ٢٣٦) .

(*) قام عبد الرحيم الهراوى (عنبر قلم) بترجمة مقتطفات مجمعة من يسعدى ووضحت بالصور فى العصر المغولى الهندى. انظر : S.R. Canly : Op. Cit., P. 127-132.

كانت هذه بعض نماذج من الكتابات التى قصدت منها إظهار مهارة الخط وتحسينه عند الفنانين المغول ، واستخدمت كلوحات مستقلة بذاتها تمثل أدعية ، ومقتطفات من القرآن الكريم ، تمجيد للأباطرة وذكر للأباطرة وذكر لمحاسن صفاتهم ، هذا بالإضافة إلى الصفحات الافتتاحية للألبومات والمخطوطات[1] ، التى كان يقوم بكتابتها أمهر الخطاطين ثم يذيلونها بتوقيعهم ، ولابد أن يذكر اسم الإمبراطور صاحب الألبوم ، وفى عصور متأخرة أضيفت أختام أباطرة إلى ألبومات نفذت لمن سبقوهم فى الحكم .

كما ضم ألبوم جهانجير لوحات كتب بها نصوص وعلى الهامش رسوم أو صور شخصية مختلفة مثل موسيقيين ، دراويش (لوحة ١١١) ، خدم يقومون بإعداد طعام وشراب (لوحة ٥٩) ، حراس ، صور رمزية لسيدات[2] ، وأيضاً تصاوير لفنانين أثناء العمل موزعين على هامش الصفحة حول النص المكتوب ويتوسط الصفحة (لوحة ١٥٣)[3] .

إذن الملاحظ على لوحات الكتابات القائمة بذاتها أنه كانت يتوسط الصفحة داخل مستطيل كبير النص الرئيسى كتب فى الوسط وبالخط الكبير ربما مائل أو مستقيم . ثم قسم جانبى النص إلى مستطيلات صغيرة أو مثلثات كتب أيضاً بها عبارات ولكن بخط أصغر وربما أيضاً مائل أو مستقيم . . كان الخطاط يذيل النص فى بعض اللوحات باسمه وأحياناً اسم الإمبراطور الذى عملت من أجله أو فى عهده . كما أن هذه النصوص كانت تكتب على أرضية خالية من الزخارف ولكنها تأخذ لونًا فاتحًا جداً حتى يبدو النص ظاهراً وأحياناً كان يقوم المزوق بإحاطة كل مجموعة كلمات بزخرفة فستونية وأيضاً بلون فاتح ربما لإظهار النص أكثر أو إكسابه نوعًا ما من الزينة .

وفى أحيان أخرى كان النص يكتب على أرضية مزخرفة برسوم نباتية فقط ، وفى بعض الأحوال نباتية وحيوانية (لوحة ١٥٠ ، شكل ٣٧) . أما الصفة الغالبة على كل تصاوير الكتابات المقصود بها الكتابة فقط أنها كانت محاطة بهامش عريض اتخذه المزوق مسرحاً لعمل تشكيلات جميلة من الورود والزهور التى تحملها شجيرات صغيرة أو فروع أغصان رفيعة وعلى جانبيها أوراق شجر بطريقة واقعية نابضة بالحياة وألوان ساطعة مشرقة فى بعض الأحيان أكسبها تهشيرات ذهبية وتحديدات بالحبر الغامق . كما سبق وأن ذكرنا ، بعض لوحات الكتابات زينت هوامشها برسوم شخصية مختلفة وفى هذه الحالة لابد أن يكون للأشخاص علاقة بالنص .

---

(١) أنظر : الصفحتان الافتتاحيتان من أكبر نامة Amina Okada : Op. Cit., pl., 36

(٢) Amina Okada : Op. Cit., pls. P. 6, 26, 231.

(٣) S.R. Verma : Op. Cit., pl. XXVI, P. 403.

الفصل الرابع

الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية

الفصل الرابع

الأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية

من خلال دراستنا للموضوع فى الصور المغولية الهندية وجدنا أن لكل مناسبة أزياءها بما يتناسب مع المكان والأوان ونوعيـة الناس المرافقين والضيوف المدعـوين أو المشاركين فى تلك المناسبة . لذلك سأقوم بدراسة الأزياء والحلى فى الصور المغـولية طبقاً للموضوعات الواردة فى الرسالة وذلك للعـلاقة الوثيقة بين المناسبـة أو العمل الذى يقوم به الشخص ومـا يتطلبه ذلك من ملابس وحلى .

كما أن ما يرتـديه الإمبراطور يختلف بالطبع عن ما يرتديه الأمـراء ورجال البلاط وقادة الجيش . . كـما أن هناك الخدم والأتبـاع والحراس وهؤلاء أيضاً لهم أزياءهم الخـاصة والتى تتناسب مع وظيـفتهـم الاجتمـاعيـة وما يقومـون به من أعمـال . . كل هؤلاء رأيناهم فى تصاوير مـوضوعات : مجـالس البلاط ، المواكب والأعياد ، سـرحات الصيد ، مـجالس الطرب والموسيقى والغناء ، الحروب ، تصاوير القصور الملكية والمناظر الطبيعية .

أما موضـوع أزياء وحلى النساء فى البلاط المغـولى ، رغم أنه موضوع يحتـاج لدراسة قائـمة بذاتهـا لما به من ثراء وفخـامة وغنى فى الـزخارف ، لكن لابد من تناوله بالدراسـة الحاليـة وذلك لوجود مجمـوعة كبيـرة من التصاوير الخاصـة بالنساء على اختلافـهم فمنهم الأميـرات ، ومنهم الوصيـفات ، وهناك المحظـيات أو الفتـيات اللاتى رافـقن الأباطرة فى جلسات اللهو والمرح ، الراقصات ، الموسـيقيات ، الخادمات ، والندابات ، المولدات . . . بالطبع كل فئة من الفئات السابقة من النساء كانت لها أزياءها الخاصة بها وأيضاً حليها أغطية رأسهـا بما يتناسب مع الوضع الاجتمـاعى . وسنوضح هذا أكثـر فى الأشكال المأخوذة من الصور كلما أمكن ذلك حتى نبين هذه الفروق . . .

كما سنتناول دراسة الأزياء والحلى موضوع حياة الشعوب ، حيث كثرت تصاوير العامة من الناس مثل : المصورون ، الشعراء ، الحكماء والفلاسفة ، الدراويش ، النساك والزهاد، العمال (البناؤن) ، الفـلاحون ، الموسيقيون ، المنشدون . . بالإضـافة إلى من ذكرناهم من قبل مصاحبين للأباطرة : الخدم والأتباع ، الحرس ، الجنود ، الصيادون ، حملة الأعلام ، السائسون .

من ثم هذه الدراسة التحليلية الخاصة بالأزياء والحلى ستتناول : الملابس الكاملة أو النصفية التى ربما نرى تحتها سروالاً نصفيًا أو طويلاً ، العمامات ، ما يلبس فى الأرجل «نعال - بوت» ، الحلى ، والإكسسوارات الأخرى مثل الحزام ، الشال وغيره .

ففى تصاوير مجالس البلاط التى بدأتها بشجرة العائلة المغولية وجدنا الأباطرة بملابسهم الفاخرة وحليهم مرسومين داخل ميداليات مستديرة تصغر كلما صغر عضو العائلة سناً ومكانة فى العرش . على أية حال الزى الغالب هنا هو القميص أو القفطان الذى يفتح على الجانب الأيمن يحدده من الوسط حزام طويل يتدلى لأسفل (شكل ١-١٢) . كما ارتدى الأباطرة على رءوسهم العمامة المغولية التى تخرج منها ريشة تتجه لأعلى (أشكال ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦، ٧٧) . ويزين الصدر عقد طويل يصل إلى أعلى البطن بقليل وآخر أقصر منه (أشكال ٩٩-١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١١٢) وإمعاناً فى الفخامة رسم أكبرهم وأوسطهم يمسك بازاً، والبعض الآخر يمسك وردة (انظر لوحة ١) .

وفى جلسة من جلسات البلاط (لوحة ٣) رأينا الإمبراطور بابر جالساً على كرسى العرش المرتفع عن الأرض يرتدى القفطان المفتوح من الجانب الأيمن خالى من الزخارف (شكل ٩)، يتمنطق فى وسطه بحزام مصنوع من الذهب ويتدلى منه سيفه المصنوع أيضاً من الذهب (شكل ١١٤) . وعلى رأسه عمامة ضخمة أيضاً خالية من الزخارف (شكل ٧٢) كما يمسك الإمبراطور فى يده عصا الحكم التى تتلألأ أحجارها الكريمة . جلس على جانبى كرسى العرش رجال البلاط يقدمون له تقاريرهم اليومية . يرتدون زياً يكاد يكون موحداً عبارة عن قميص طويل من أسفل فوقه عباءة مفتوحة ، على حواف الأكمام والذيل والرقبة شريط مطرز اتخذ اللون الأصفر (أشكال ١٠ ، ١٢) ، أيضاً على رءوسهم عمامات متشابهة الأشكال وخالية من الزخارف (أشكال ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٧) .

يقف خلف العرش اثنان من حملة الرايات يرتديان القفطان الطويل الذى يحده من الوسط حزام (شكل ٣١) ، وعلى رءوسهما عمامات بيضاء يتوسطها شريط مزخرف (شكل ٩٧) . . بنفس اللوحة وفى المقدمة موسيقيين بملابسهم البسيطة وعماماتهم العادية (أشكال ١٢ ، ٨٦) . أيضاً السائس الذى يرتدى قميصه المرفوع من الأمام ويبدو من تحته قميص آخر أطول منه ثم سروال داخل البوت الذى يرتديه فى قدميه ، بوسطه حزام وعلى رأسه عمامة بسيطة (أشكال ٣٥ ، ٨٢) .

وتتضح أكثر فخامة وثراء وحب الأباطرة الشديد وولعهم بارتداء الفاخر من الأزياء والحلى (فى لوحة ٤) . حيث نرى ثلاثة من الأباطرة جالسين على عروش فخمة ، يرتدون الموثر من الثياب عبارة عن القميص أو القفطان الطويل الخالى من الزخارف ، يقفل من الجانب الأيمن ويتدلى منه بجوار الإبط حلية ذات كرانيش وتصل حتى الوسط (أشكال ٤ ، ٥ ، ٦) ، فى الوسط الحزام معلق به خنجر ، يتحلون بعقود مختلفة الأطوال والألوان ، أيضاً فى أذانهم أقراط ، وفى أيديهم خواتم وأطواق (أشكال ٩٩ ، ١٠٧ ، ١١٢) . أما العمامات الفخمة فكانت مرصعة باللؤلؤ ، وإحداهم تخرج منها ريشة تنتهى من أسفل بحبات من اللؤلؤ (أشكال ٧١ ، ٧٢ ، ٧٦) معهم ثلاثة من كبار رجال البلاط يرتدون قمصانهم الطويلة التى تفتح من اليمين ويصل طولها إلى الركبتين ويبدو من أسفل سروال ضيق وفى الوسط حزام (أشكال ١٣ ، ١٧) ، على الرأس العمامة العادية الخالية من الزخارف والأحجار الكريمة (أشكال ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٤) . كما يرتدون فى أرجلهم خفوفًا بسيطة بلون واحد أو لونين (أشكال ١٣ ، ١٧) .

وفى جلسة من جلسات البلاط التى صورت فيها أشخاص أجانب رأينا تنوع فى الملابس (لوحة ٥) الإمبراطور الجالس على العرش يرتدى الملابس الفاخرة التى وصفناها من قبل ويتحلى بجوهراته الغالية ، ويتدلى من عمامته شرائط بها اللآلئ . فى نفس اللوحة السلطان التركى بعمامته التركية الضخمة (شكل ٥٢) ، وعباءته ذات اللون الأخضر والياقة الضخمة التى تشبه الحرملة وتصل حتى تغطى الأكتاف وبها زخارف موشاة بالذهب (شكل ٥٣) يقف بجواره الملك جيمس الأول ملك انجلترا بملابسه الأوروبية الواضحة : البرنيطة أو الكاب ، البالطو ومن أسفله بدلة الفرسان المحلاة بما يشبه الأزرار أو حبات لؤلؤ صغيرة (شكل ٤٩) .

وتتشابه (لوحة ٦) الملابس التى يرتديها الإمبراطور هنا ومعه ثلاثة من أبنائه مع ما ذكرناه من قبل ، العمامات المحلاة بعقود اللآلئ ، المجوهرات على العنق وحول المعصم والأصابع ، القميص الطويل المفتوح من الجانب الأيمن ، الحزام المزخرف بأشكال هندسية اتخذت ألوانًا مختلفة ، الأبناء يرتدون سراويل ضيقة أسفل القميص ، ولا يرتدون بأرجلهم شيئًا (شكل ١٢) .

يقف أمام الإمبراطور أحد كبار موظفيه يرتدى قميصه الطويل الذى يبدو شفافًا من أسفل بحيث يظهر السروال المقلم بالطول . فى الوسط حزام من الجلد ويتدلى منه طرفان

من القماش بزخارف هندسية ، يعلق على جانبه الأيسر فى الحزام سيفه الذى يستند على جانبه (شكل ١٦) . وكلما ازدحمت اللوحة بالأشخاص المرسومين ، كلما وجدنا تنوعاً هائلاً فى الملابس (انظر لوحة ٨) . ملابس الإمبراطور وأبنائه ورجال حاشيته ، وعماماتهم تتشابه مع ما سبق دراسته . وبعضها هنا خالى من الزخارف والبعض الآخر مزخرف (أشكال ١٦ ، ١٧ ، ١٨) . لكن ما يلاحظ هنا وجدير بالاهتمام هو ملابس وأزياء الوفد الأجنبى المحمل بالهدايا والمرسوم فى مقدمة اللوحة . تنوع كبير وألوان واضحة غزيرة سواء فى الملابس (أشكال ٥١) ، أو ما يغطى الرأس أيضاً الإكسسوارات (انظر نفس الشكل ٥١) .

يواجه هؤلاء الأجانب مجموعة من الحراس أيضاً وجدنا تنوعًا فى أزيائهم فكل واحد منهم يرتدى قفطانًا يحمل زخارف مختلفة عن الآخر كما تنوعت عماماتهم (أشكال ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٧) .

(لوحة ١٠) ، تمثل شاه عباس الثانى مستقبلاً المبعوث الإمبراطورى المغولى . وتتمثل أهمية هذه اللوحة فى إظهار ما كان يرتديه الشاه عباس ورجال بلاطه فى مقابل ما كان يرتديه الأباطرة المغول ورجالات بلاطهم فى تلك الفترة المعاصرة وهل هناك اختلاف كبير أم تشابهت الأزياء ؟ على أية حال توسط الشاه الجلسة مرتدياً حلته ربما العسكرية أو حسب عاداتهم وتقاليدهم ملابس الاستقبال الرسمية ، وهى عبارة عن قميص طويل يقفل من الأمام بأزرار معدنية ربما ذهب وشكلت على الصدر ما يشبه الدرع ، فى الوسط حزام مرصع باللآلئ ويتدلى منه جهة اليمين خنجر واليسار سيف (شكل ٣٩) العمامة ضخمة بها خطوط طولية وأفقية ومحلاة بعقد من اللؤلؤ (شكل ٤٢) . كما ارتدى رجالات بلاطه والموسيقيون الجالسون فى المقدمة ، قمصان مختلفة الأشكال بعضها بأزرار من الأمام تشبه تلك التى يرتديها الشاه لكنها أقل فخامة وربما كان واحد من كبار رجال فرسانه (شكل ٤١)، وأخرى بصف من الأزرار يصل حتى وسط القميص (شكل ٤٠) ، وأخرى بدون أزرار وتقفل على الجانب الأيمن وفى الوسط حزام مزخرف (شكل ٤٠) أما العمامات فنرى نوعين: للفرسان عمامة ضخمة يخرج منها من أعلى ما يشبه الخوذة ، كما زينت من الأمام بعقد من اللؤلؤ يضمه فى الوسط حلية (شكل ٤٣) النوع الثانى وهو عبارة عن عمامة ضخمة ذات خطوط رأسية وأفقية (شكل ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧) ويبدو أن للخدم نوعًا آخر (شكل ٤٥) . وإذا ما قارنا هذه الأزياء مع ما يرتديه المبعوث الهندى لوجدنا اختلافًا

واضحًا: العمامة المتعددة الطيات وترتفع قليـلاً من جهة اليسار ويضمها شريط عريض بلون آخر (شكل ٩٧) ، أما القميص فهو أيضاً مما سبق شرحه فى اللوحات السابقة ، أى الطويل المقفـول من الجانب الأيمن وتتـدلى منه كرانيش بلون آخر ، وعلـى حافتـه من أعلى شريط مزخرف وموشى بالذهب . فى الوسط حزام عريض معقود من الجانب الأيسر ويعلق به آلته الحربية (شكل ٤٨) .

ما سبق شرحه بدا لى وصفاً نموذجيًا للأزياء والحلى التى ارتداها الأباطرة والأمراء وكبار رجال البلاط من مـوظفين وفرسان .. وغيرهم .. أيضاً بعض نماذج مما كان يرتديه رجال الحاشية من أتباع وخدم وحراس .. وغيرهم لذلك قمت بتجميع الطوائف المتماثلة المرسومة فى لوحات الكتالـوج لوصف ما كانوا يرتدونه وهى طرز واحدة والاخـتلاف فقط فى اللون فى الزخارف نوعـية القماش (خـفيف أو ثقيل أو يشف عـما تحتـه) . فمثلاً رجـال البلاط (لوحات ٤/ ١٠/ ١٤ - ١٨/ ٣٧/ ٥١/ ٥٤ - ٥٦/ ٨٥) كانت ملابسهـم عبارة عن القميص أو القفطان المفتوح من جهة اليمين ، يصل طوله إلى ما بعد الركبتين بقليل ، اللون سادة أو مزخـرف أو مقـلم (أشكال ١-٦) ، يرتدى أسفله سـروالاً ضيـقًا مـقلمًا بالطـول أو سادة (أشكال ١-٢ ، ٧-٨) فى الوسط حـزام قـد يكون سـادة أو مـزخـرفًـا (أشكال ١-٦) ، العـمامة مـتعددة الطيات سادة أو مزخـرفـة أو مقلمة بخطوط رأسية وأفـقية (أشكال ٧٠-٨٠) .

أما قـادة الجيش أو الفـرسان (٤/ ٦ - ١٠/ ١٥ - ١٨/ ٣٨/ ٤١ - ٤٢/ ٤٤/ ٤٦/ ٥٢/ ٩٠/ ١١٣) ، المصاحبين للأباطرة فى مجـالس البلاط كان لباسهم تشريفى أو للاسـتقبالات الرسمية لذلك كان مكونًا من القميص المفتوح من جهة اليمين ، الحزام فى الوسط والعمامة على رأسه (أشكال ١٣-١٨) . ومن مكملات ملابسـه كان الحزام الجلد على الجانب الأيسر معلقاً فيه الدرع أو السيف وعلى الجانب الأيمن خنجره ، وقـد يكون سيفه بيده مستنداً عليه اختلف الأمـر بالنسبة للفـرسان المحاربين الذين ارتـدوا زياً موحداً قد تـختلف ألوانه ولكن الطراز واحد ، والخوذة الحديدية فوق الرأس . قمـيص نصفى يصل إلى ما فوق الركبتين أو أسفل الوسط أيضاً الأكـمام نصفية يبدو أسفـلها قميص ذو أكمام طويلة تحـته سروال ضيق يسمح بارتداء البوت ذى الرقبة العالية فوقه ، الأذرع والركب يرتدى فوقها واقيًا معدنيًا .

فى الوسط أيضـاً حزام معـدنى يعلق فيـه جراب السهـام . بعضـهم يضرب بالسـهام

والبعض الآخر يحمل سيوفًا (شكل ٣٧) كما رأينا نوعًا ثالثًا من الجنود ويبدو أنهم كانوا مسئولين عن حفظ الأمن الداخلى وهؤلاء كانوا يرتدون زياً خاصاً يختلف عن النوعين السابقين . جلباب واسع بكم أو نصف كم ، تحت سروال ضيق ، على رأسهم عمامات متعددة الطيات، بيدهم دروع وسيوف أو عصا طويلة ، أما الخناجر معلقة فى الحزام المربوط على وسطهم (أشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

وهناك الخدم والأتباع والحرس الذين كانوا قاسماً مشتركاً فى تصاوير تسليات البلاط بصفة عامة ، فمناظر مجالس البلاط ، المواكب والأعياد ، مجالس الطرب والموسيقى ، الصيد ، الحرب . . ملابسهم واحدة ومكررة لا اختلاف فيها ، سوى فى الألوان ، والنقوش ، القميص المفتوح من جهة اليمين وتحته السروال الضيق (أشكال ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣) ، الخف فى القدمين العمامة على الرأس (شكل ٣١) قد يمسكون فى أيديهم مراوح ، رايات ، عصا طويلة رفيعة ، شمعدان . . . كما أن وضعهم فى الصورة ثابت إما خلف الإمبراطور ، خارج البوابات ، أو فى مقدمة الصورة فى التصاوير تنفذ فى الخارج (لوحات: ٨-٩ /٣٨/ ٥١ - ٥٥/ ٨٠/ ٨٥) .

ويتشابه مع هذ الزى النموذجى الذى وصفناه سابقاً أزياء الموسيقيين ، المصورين ، الشعراء ، الفلاسفة ، الحكماء . . . عامة الناس جميعهم ، (لوحات ٥/ ٩ - ١١/ ١٣ - ١٦/ ١٩/ ٣٠/ ٣٦/ ٣٨ - ٣٩/ ٤٥/ ٥٤/ ٨٩/ ١٠٣ - ١٠٤/ ١١٣، ١٥٣) (أشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣) . وهناك أكثر من وسيلة لتمييزهم ومعرفتهم عن بعضهم البعض سواء عن طريق الأدوات التى بيدهم ، أو حركاتهم وانفعالاتهم وإيماءاتهم .

وفى بعض اللوحات ظهرت طبقة «السائسين» الذين يعتنون ويحرسون الخيول أو الأفيال فى كثير من الموضوعات التى كان يستخدم فيها مثل هذا النوع من الدواب ، على أية حال كان لهم زي خاص نراه بوضوح (لوحة ٦٦) مكوناً من قميص طويل يقوم السائس برفعه من الأمام وتثبيته فى الحزام فتظهر بطانته السفلية (شكل ٣٥) ، على كتفه كفية بيضاء بها إطار مزخرف من أسفل (شكل ٣٥) ، تحت القميص سروال يبدو أنه طويل ولكنه رفعه حتى يمكن من إتمام عمله . فى قدمه خف ، وعلى رأسه عمامة حمراء يخرج منها ريشة طويلة ورفيعة (نفس الشكل) هذا ينطبق على السائسين المرسومين فى (لوحات ٣/ ١١/ ٥١/ ٥٣/ ٥٥ / ٨٠ - ٨٢/ ٨٥) هناك أيضاً الصيادين (لوحات ٢١ - ٢٨ ، ٨٠ - ٨١) لابد وأن لهم زياً خاصاً للصيد . . حتى الإمبراطور تخلى عن ملابسه الفخمة

ومجـوهراته حين خرج للصيد فى الغـابات خاصة إذا كـان يقوم هو بنفسه بممـارسة هواية الصيد .

كان يرتدى قمـيصًا قصيـراً حتى الوسط وتحته سروال واسع مـن أعلى ضيق من أسفل يسمح بلبس البوت فوقه ، أيضـاً العمامة فوق رأسه بسيطة وليست ضخـمة ، أما الصيادين الذين يقومون بمسـاعدته فكانوا يرتدون قميصـاً ويشمرون عن أكمامهم ويرفـعونه من أسفل ويثبتون أطرافه فى حزام الوسط ، ويعلقون به جراب السهم والخنجر وباقى أدوات الصيد إن وجدت ، أما بالنسبة لمن يقومون بالصـيد فى البحر فكانوا عراة من أعلى ولا يرتدون سوى تنورة قصيرة من أسفل وفى وسطها حزام (شكل ٣٨) ، والعمامة على الرأس .

أما الدراويش (لوحات : ٧٦/٧٨/٧٩/١٠٢/١٠٧/١١١) فكانوا يرتدون القميص من أسفل وفوقه عبـاءة مفتوحة (شكل ٢٧) أو يلفون شالاً طويلاً حول أكـتافهم ويصل ليغطى الظهـر والوسط (شكل ٣٠) أو كوفـية قـصيرة يـلفونهـا حول رقبـتهم (شكـل ٢٤) . أما عمامتهم بصفة عامة فهى ضخمة متعددة الطيات وغالباً ما تكون بيضاء (شكل ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ . الزهاد فى الغالب الأعم كانوا عراة من أعلى ويغطون الجزء السفلى من الجسم بقطعة قماش تشـبه التنورة (شكل ٢٤) وأحيانـاً يضعون شالاً على أكتـافهم (شكل ٢٦ ، ٢٩) ، غـالباً الرءوس عـارية وشعـر الرأس والذقن طويل (انظر لوحـات : ٨٠ - ٨٧ ، ١٠٢ ، ١١١، ١١٢) .

وبين البنائين (فى لـوحة ٩٤) رأينا الحـمـالين الذين كـانوا يقـومـون بنقل مـواد البناء للمعلمين القـائمين بالعمل بزى غريب إلى حد مـا ، يربطون شالاً أبيض إما حول كـتفهم ويعقـد من الجانب أو حول الكتفين ويعـقد عند الصدر أو يلف حـول الكتفين والإبطين ثم يعقد عند الصدر أما الجزء السفلى من الجسم فيغطى بشال آخر أبيض يعقد من الجانبين (انظر اللوحة)، وأغـرب ما رأينا فى اللوحات العـمامات التى كـان يرتديها طائفـة حاملى الموتى «الحانوتية» (لوحـة ٩٣) ، وملابسهم كانت عبارة عن قـميص سفلى مقفـول بأكمام طويلة فوقه بلطو بنصف كم مفتوح من الأمام (انظر لوحة ٩٣) .

أزياء وحلى السيدات فى الصور المغولية الهندية :

كثـرت تصاوير النسـاء فى الصور المغوليـة والهندية ، وبالتالى تنوعـت أزياؤهم بدرجة كبـيرة لذلك لم يكـن هناك طراز معين يمكن أن يكون نموذجـياً فى الوصف لذلك سـتكون

الدراسة مطبقة على اللوحات وسنصف الملابس التى وردت فى كل لوحة على حدة وقد تتشابه الملابس فى اللوحة الواحدة ، ولكن لا يمكن اعتباره طرازاً مطبقاً فى كل اللوحات .

مثلاً (لوحة ١٣) السيدات هنا يرتدين فنانًا طويلاً له وسط ، تحته بنطلون ضيق ، نصف كم (أشكال ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) . أما غطاء الرأس عبارة عن طرحة توضع على منتصف الرأس فيبدو جزء من الشعر (شكل ٦١-٦٣) . أما الراقصات والموسيقيات (لوحة ١٤) يرتدين فنانًا طويلاً وفى وسطه حزام رفيع قد يتدلى لأسفل أولاً ، وقد يكون قماش الفستان شفافًا أوثقيلاً، الأكمام طويلة وتلتصق بالجسم (شكل ٥٤ ، ٥٥) ، على الكتف وحول الذراعين شال طويل يتمايل مع حركاتهم (شكل ١١٣) ، حول الرقبة عقود وفى الأيدى أساور (شكل ١١٣) . أما العمامة فتشبه الطربوش إلى حد ما وترتفع لأعلى (شكل ٦٥ ، ٦٦) .

يوجد فى (لوحة ٣٠) ثلاث راقصات فى المقدمة وتختلف ملابسهن عما ذكرناه سابقاً. يرتدين فنانًا ذا أكمام قصيرة ويبدو أسفله آخر بأكمام طويلة ولون مختلف ، يتسع الفستان من أسفل حتى يتطاير مع حركاتهن (أشكال ٥٣-٥٥) ، حول الكتفين والعنق شال طويل يتمايل يميناً ويساراً معهن فوق الرأس ما يشبه الطرطور يتدلى منه شال رفيع ويصل إلى ما بعد القدمين ويتدلى على الأرض .

أما الخادمة الصينية ورفيقاتها (لوحة ٣٢) فيرتدين سروالاً واسعًا من أعلى يضيق من أسفل ، يغطى النصف العلوى من الجسم عباءة شفافة طويلة تغطى باقى الجسم (شكل ٥٧). يتحلين بأساور وعقود وأقراط ، أما الرأس عارى ، الشعر طويل ويتدلى من الخلف على الظهر . وكما ذكرنا من قبل كلما ازدحمت الصورة ، كلما كانت مجالاً أو مسرحاً لعرض أكبر عدد من الأزياء والحلى . (لوحة ٣٣) تمثل هذا النوع من التصوير ، فرأينا الأميرة ترتدى ملابس فاخرة عبارة عن فستان مفتوح من الأمام فى نصفه الأسفل وتحته سروال ، فى الوسط حزام مزخرف يتدلى لأسفل (شكل ٥٤) تتحلى بأقراط وأساور وعقود من اللآلئ والأحجار الكريمة ، تغطى رأسها عمامة نسائية غريبة الشكل (شكل ٦٨) . . أما باقى الفتيات المشاركات فى لعبة الهولى فتنوعت ملابسهن ، بعضهن يرتدين فستانًا طويلاً له وسط وحزام طويل يتدلى لأسفل وسروال ضيق تحته ، وأخريات ترتدين تنورة طويلة ، وبلوزة قصيرة تصل إلى ما بعد الصدر وتشف عما أسفله بوضوح ، على الأعناق والرأس

والأذن والمعصم والذراع حليات من اللؤلؤ . كما يضعن على رءوسهن طرحة شفافة تبدأ من منتصف الرأس وتتدلى على الكتف والظهر (شكل ١١٣) . أما (لوحة ٣٥) ملابس السيدات هنا عبارة عن تنورة طويلة تغطى الرجلين ولا يظهر سوى القدم ، فى الوسط حزام طويل يصل إلى طول التنورة الجزء العلوى من الجسم عارى ولا يغطيه سوى شال شفاف يبدأ من منتصف الرأس ويتدلى على الأكتاف ثم يغطى النهدين ومنتصف الظهر (شكل ٥٧)، ويتحلين بأساور وعقود وأقراط ، وحليات أخرى على الجبين (شكل ٥٨) . وتنوعت ملابس السيدات هنا (لوحة ٥٩) نظراً للازدحام بهن فى اللوحة فنرى أميرتين من أميرات البيت الجدة والأم الوالدة . ترتدى الجدة فستانًا طويلاً يبدو أسفله سروال ، وتلف حول صدرها وأكتافها وظهرها شالاً سميكًا ، وترتدى فوق رأسها عمامة تشبه الطربوش (أشكال ٥٩ ، ٦٥ ، ٦٦) . أما الوالدة المستلقية على السرير فترتدى أيضاً فستانًا به زخارف نباتية ، وعلى رأسها طرحة طويلة ، وتلف حول كتفيها شريط مطرز (أشكال ٦٠) . السيدات الأخريات تتنوع ملابسهن بين الفستان الطويل وعلى الكتف شيلان ثقيلة تبدأ من الرأس (أشكال ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣) ، والبعض الآخر يرتدين تنورات أيضاً طويلة ، ويغطى الرأس والكتف شال ثقيل . بعضهن يرتدين على رءوسهن عمامات تشبه الطربوش (أشكال ٦٥ ، ٦٦) ، وأخريات يغطين رءوسهن بعمامات متعددة الطيات ولكن أخف من تلك التى يرتديها الرجال (شكل ٦٤ ، ٦٧) .

أما (لوحات ٦٠-٦٢) فملابس النساء لا تختلف كثيراً عما سبق ذكره (أشكال ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) ، ولذلك فالصفة الغالبة على ملابس النساء فى تلك الفترة هى التنورة سواء الشفافة أو الثقيلة ، أسفلها سروال ، على الرأس طرحة أو عمامة أو الرأس عارى ، الحلى عبارة عن عقود وأقراط وأساور وأحياناً حلية توضع فى أول الرأس أو على الجبين .

ويختلف مع هذه اللوحات ما رأيناه (لوحة ١٠٦) من ملابس سيدات ثقيلة نوعاً ما ولا تشف عما تحتها وما يغطى الرأس يشبه الحجاب السميك ولا ينكشف الشعر من تحته (أشكال ٦٧ ، ٦٩) ، وهذا يؤكد أنه الفنان كان متأثراً بتصاوير مريم العذراء أو المادونا بصفة خاصة، والتصاوير الأوروبية بصفة عامة ، حتى فى أسلوب رسم اللوحة كلها وليس تصوير النساء فقط .

أزياء النساء هنا (لوحة ١٠٨) أيضاً عبارة عن تنورة طويلة مزخرفة بزخارف نباتية أو خطوط طولية ، وأحياناً سادة (أشكال ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦) الشيلان تغطى الرأس والأكتاف والصدر والظهر وثقيلة القماش لحد ما (أشكال ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣) . أيضاً العقود والأقراط والأساور والخواتم تحلى الأعناق والأذنين والمعصم والأصابع (أشكال ١١٣) . وكما هو واضح من الصعب فى تصاوير النساء التمييز بين السيدة وخادمتها ، فقد لاحظت أن طراز اللبس واحد ، ولأن طبيعة النساء وبما لديهن من غريزة حب التزين وارتداء الأزياء الراقية بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية لذلك كان من الصعب أن نفرق بين الأميرة ووصيفتها أو حتى الراقصات والموسيقيات .

ومن أطرف تصاوير النساء ورغم أنها من مدرسة متأخرة إلا أن ندرة المنظر جعلتنى أضمها للكتالوج (لوحة ١٣٢) وهى تمثل منظر صيد نسائى تشاركهن فيه إحدى الأميرات ، حيث وقفت فى الجانب الأيسر للوحة أمام شجرة ضخمة ، ترتدى فستانًا يصل إلى الركبتين، له حزام عريض فى الوسط من القماش بالإضافة إلى أحزمة جلدية رفيعة تلتف أمام صدرها وخلف ظهرها علقت به زمزمية ماء على جانبه الأيمن ، الأكمام تلتصق باليدين وترتدى أساور فوق الفستان على الذراعين . . يغطى الرأس عمامة تشبه الطربوش ، وفى الأرجل بوت طويل يصل إلى ما فوق الركبتين ومزخرف (شكل ٣٨) .

أما باقى النسوة الصيادات فيرتدين نفس ملابس الأميرة مع اختلاف الألوان (أشكال ٣٨) مما يؤكد أن لرحلات الصيد ملابسها الخاصة بها ، كما أن المرأة تتزين فى كل الأحوال، فالعقود والأساور تحلى الأعناق والذراع ورغم بساطتهم إلا أن طبيعة المرأة هى الغالبة . على أية حال ملابس المرأة فى كل هذه التصاوير لا تختلف كثيراً عن السارى الهندى الحديث الذى ترتديه المرأة الآن فى الهند ويعتبر الزى الرسمى والشعبى وترتديه كل النسوة هناك بنفس الألوان والزخارف التى درسناها ، وحتى القماش الخفيف أو الشفاف لازال يستعمل وتلفه المرأة حول رأسها وكتفها إلى أن تغطى جسمها كله . وهذا رأيناه فى تصاوير النساء فى مدارس التصوير المتأخرة (اللوحات : ١١٤ - ١٣١ ، ١٤٠) .

نستنتج بعد هذه الدراسة المستفيضة للأزياء والحلى فى الصور المغولية الهندية للرجال والسيدات على حد سواء ، أن ملابس هذه الفترة كان يغلب عليها الثراء والفخامة دون تحديد لأى طبقة اجتماعية باستثناء ما كان يرتديه ويتحلى به الأباطرة والأمراء والنبلاء والأميرات . .

أما باقى الطبقات الأخرى فغلب على ملابسهم التشابه ولم يكن هناك فرق سوى اختلاف فى الألوان إذا كان الثوب سادة أو فى الزخارف إذا كان الثوب مزخرفاً بأشكال هندسية أو نباتية بسيطة . وهذا يمكن أن نطبقه بالمثل على العمامات التى شاهدناها فى تلك الفترة وأيضاً إذا كان هناك اختلاف فهو فى عدد الطيات أو فى الألوان أو فى الزخارف البسيطة التى وجدناها عليها وهى فى الغالب خطوط أفقية ورأسية أيضاً النطاقات أو الأحزمة التى تربط على الوسط هى عبارة عن حزام عريض يتدلى لأسفل قليلاً وربما يتخذ اللون الواحد أو يزخرف بأشكال هندسية بسيطة . . وإذا أراد الشخص أن يعلق خنجره أو سيفه أو درعه كما رأينا فى اللوحات فيضاف حزام من الجلد يستخدم لتعليق هذه الأغراض ويلتف حول الكتف ثم يلف حول الوسط ويتدلى منه السيف أو الدرع أو الخنجر . . أما ما يلبس فى الرجلين فكرر المصور الخفوف العادية وأحياناً كنا نراهم حفاة بدون ما يلبس فى الأرجل وخاصة فى مناظر الدربار ، أما فى الصيد أو الحروب فنجدهم يرتدون البوت القصير أو الطويل حتى يساعدهم على الحركة وركوب الخيل (انظر كتالوج الأشكال) . .

أما الحلى فكان عبارة عن الأقراط التى تزين الأذن ، العقود المختلفة الأطوال التى تزين العنق ، والأساور التى تزين المعصم أو الذراع من أعلى ، ويبدو لى أنهم لم يستعملوا سوى اللآلئ والأحجار الكريمة فى حليهم بمعنى أن الذهب والفضة كانا من المعادن غير الثمينة وقيمتها لا ترقى إلى مستوى اللؤلؤ والأحجار الكريمة الأخرى (انظر كتالوج الأشكال) .

الفصل الخامس

الآثاث والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغولية الهندية

الفصل الخامس

الآثاث والآلات والأدوات المختلفة فى الصور المغولية الهندية

حفلت الصور المغولية الهندية بأشكال متنوعة من الأثاث والآلات والأدوات المختلفة التى أثبتت غنى وثراء البلاط المغولى ، فكثير من هذه الأشياء كان مطعماً بالأحجار الكريمة هذا فضلاً عن المجوهرات والحلى التى كان يتحلى بها الأباطرة والأمراء وكبار رجال البلاط، بالإضافة إلى النساء على اختلاف طبقاتهم[1] .

فقد اعتبر المصور الهندى – تنفيذاً لرغبات راعى الفن فى كل مرحلة من مراحل التصوير فى المدرسة المغولية الهندية – هذه الأشياء أساسية فى لوحته وبدونها ستكون ناقصة .. فلم ينظر إليها مطلقاً على أنها مكملات للفراغ أو للحشو بلا داع أو سبب ، فمثلاً السيوف والخناجر التى رأيناها معلقة فى أحزمة من الجلد على وسط الأباطرة والأمراء وكبار رجال البلاط كانت من ضمن أساسيات الزى المغولى الهندى ، وظل هذا التقليد القديم متبعاً إلى يومنا هذا ، بدليل أن كبار رجالات الحكم فى دول الخليج العربية لازالوا يعلقون مثل هذه السيوف والخناجر فى أحزمة من الجلد تلف حول وسطهم ، كما أن حفلاتهم التراثية تمثل الرجال وهم يرقصون ويتبارون بالسيوف والخناجر بطرق فلكلورية رائعة ، ولم يكن هذا إلا امتداداً للتراث الموروث من جيرانهم فى المنطقة .

من ثم ستتناول الدراسة فى هذا الفصل الأثاث والأدوات والآلات المختلفة فى الصورة المغولية الهندية كل عنصر من هذه العناصر بالتفصيل اعتماداً على تفريغ أشكال هذه العناصر التى وردت فى اللوحات طبقاً للموضوع ، بمعنى أن كل موضوع كانت له تكويناته الخاصة به . فموضوع جلسات البلاط كان غنياً بالعروش والمقاعد ذات الأشكال المختلفة والتى سيأتى ذكرها بالتفصيل .. أما موضوع المواكب والأعياد فكثرت فيه الآلات الموسيقية المختلفة وأدوات الضيافة لتقديم الطعام والشراب للإمبراطور وضيوفه .. كما أن لموضوع الصيد تكويناته المختلفة من أدوات صيد وملابس خاصة بالصيد وكذلك خيام كانت تقام فى مناطق الصيد لإعداد الطعام وراحة الإمبراطور ومرافقيه أثناء رحلة الصيد . وبالطبع كانت تكوينات صيد البر تختلف عن تكوينات صيد البحر وهذا ما سيأتى بالتفصيل من خلال الدراسة ..

---

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الثالث .

أما مجالس الطرب والموسيقى والغناء فكثرت فيها الآلات الموسيقية وأدوات الضيافة للإمبراطور ومرافقيه ، وأيضاً المقاعد الوثيرة سواء فى صالات الاستقبال العامرة أو فى الحدائق الجميلة الغناء .

وفى موضوعات الفتوحات والحروب والحصار للمدن كثرت آليات الحرب المختلفة والمتنوعة التى كانت تبدأ من غطاء الرأس (الخوذة) ، ثم ملابس الحرب والدروع وآلات الحرب المختلفة كالسيوف والسهام والحراب والخناجر والسكاكين . .

وفى تصاوير القصور كثرت بالطبع السجاجيد التى غطت الأرضيات بزخارفها ونقوشها البديعة . . كذلك الجدران المزينة بالأدوات المختلفة : كالقنينات ، القوارير ، الكئوس ، الأطباق والسلاطين المختلفة الأشكال والأحجام أيضاً الفازات المزينة بالورود والأزهار . . كذلك الستائر التى كانت تغطى فتحات النوافذ ، أو المظلات التى كان يجلس تحتها الأباطرة فى الحدائق ، الوسائد التى كان يستند عليها الأباطرة ، أو السرر التى كانوا يضجعون عليها .

كما رأينا فى المناظر الطبيعية الأباطرة يجلسون فى جوسق أو عرش وثير يوضع فى الحديقة ليتمتع بجمال الطبيعة ، كما استعمل الأباطرة عربات تجرها ثيران وأيضاً مطعمة بالأحجار الكريمة ليتنزهوا بها فى الطبيعة الخلابة .

وفى موضوعات حياة الشعوب اختلفت مكونات الصور المغولية الهندية من الثراء والغنى إلى البساطة الشديدة والافتقار إلى الزخارف الغنية فالجلسات بسيطة تحت ظل شجرة وعلى كليم خالٍ من زخارف أحياناً أو يحمل زخارف هندسية بسيطة ، حتى عندما كان يقوم الإمبراطور بزيارة ناسك أو زاهد أو متعبد فى كوخه أو مغارته كان يصور جالساً على سجادة صغيرة تفرش له خصيصاً من قبل خدمه وحرسه ليجلس عليها مقابلاً للناسك أو الزاهد صاحب المغارة أو الكوخ . كما كانت من مكونات الصورة فى جلسات العامة من الناس تتمثل فى كوب أو صحن بسيط ، قدور من الفخار ، آلات موسيقية معينة ، عصا طويل ، كانوا يمسكونها فى أيديهم أو توضع أمامهم . .

كما كثرت فى تصاوير المصورين الذين غالباً ما كانوا يصورون أنفسهم داخل المراسم الملكية وهم يؤدون أعمالهم الأدوات المختلفة المستخدمة فى العمل مثل المقالم ، دوايات الأحبار ، الأقلام والفرش المستخدمة فى الرسم والكتابة والتلوين ، اللوح المستخدم فى

تثبيت الورقة أثناء القيام بالعمل ، الأوراق ، الصحون المستخدمة فى خلط الألوان التى وضعت فى (باليت) أو لوحة الألوان . .

وفى لوحات أخرى لعمال وفلاحين أثناء القيام بالعمل وجدنا أدوات الزراعة والفلاحة، وأيضاً أدوات البناء المختلفة وسيوضح ذلك الأشكال المفرغة من تلك اللوحات . .

أولاً : الأثاث فى الصور المغولية الهندية :

المقصود بالأثاث تلك القطع الفخمة والوثيرة التى كان يجلس عليها الأباطرة سواء العروش التى كانت توضع دخل قاعات الاستقبال الضخمة أو فى الحدائق حيث المناظر الطبيعية . أيضاً الكراسى ذات الأرجل الطويلة أو القصيرة ، التى كانت توضع أمامها درجتان أو ثلاث من السلم ، أو منضدة صغيرة ليصعد عليها الإمبراطور .

كما نجد بعض الأباطرة مرسومين داخل ميداليات جالسين على كرسى عرش (انظر لوحة ١) كما رأينا أفراد البيت التيمورى جالسين فى عرش مبنى وسط حديقة غنية بالأشجار والنباتات (لوحة ٢) .

أما الإمبراطور بابر فصور جالساً على كرسى عرش ضخم يرتفع عن الأرض وتتقدمه منضدة منخفضة استعملها الإمبراطور للصعود ثم الجلوس على الكرسى . كما بدت فى اللوحة الجدران المزخرفة برسوم حيوانية ونباتية ، وللعرش مظلة أنيقة تنتهى من أعلى بقبة مستديرة تحمل أيضاً زخارف نباتية وخطوط هندسية مختلفة الألوان (انظر شكل ١٨٠) أعظم أباطرة المغول : أكبر ، جهانجير وشاه جيهان يجلس كل واحد منهم على مقعد منفصل تتقدمه منضدة منخفضة وتعلوه شمسية صغيرة كما وضعت وسادة خلف ظهر كل إمبراطور ليستند عليها وهى بدورها تستند على مسند المقعد المطعم وأيضاً الشمسية بالأحجار الكريمة كما يتدلى من حافتها شراشيب من اللآلئ . أما المقعد فقد حفرت عليه أشكال حيوانية ونباتية بارزة وطعمت أيضاً بالأحجار . يغطى المقاعد أو العروش الثلاثة من أعلى مظلة تحملها أعمدة خشبية رقيقة ، باطن المظلة مزخرف بأشكال نباتية وطيور تتوسطها الشمس الساطعة المذهبة . هذه العروش الثلاثة وضعت على قاعدة خشبية ضخمة فرشت بسجادة مزخرفة بأشكال نباتية ، ويتقدمها درجتان من السلم (انظر شكل ١٦٩) .

كما اختلف شكل المقعد الجالس عليه الإمبراطور يعلوها قائم نصف دائرى مضموم من

الوسط ، بالإضافة إلى أربع قوائم اثنان من كل جانب يشبهان الضفائر المجدولة . رسم على القاعدة المستديرة من أسفل ملكين كأنهما يحملان العرش ، أحدهم وهو الأيمن يحمل قنينة يملأها من فيض الماء المنساب من العرش . يتقدم المقعد وأيضاً على القاعدة المستديرة السفلية منضدة مستديرة يحملها من أربع جهات أربعة من الشيوخ الراكعين على ركبهم ويحملون قرص المنضدة المستدير العلوى بكلتا يديهم (شكل ١٧٢) .

عرش آخر جلس عليه الإمبراطور شاه چيهان ووقف ثلاثة من أبنائه بجواره وكبير وزرائه على الجانب الآخر ، عبارة عن مظلة مستطيلة زخرفت جوانبها بأشكال هندسية بسيطة ، يحملها أربعة أعمدة رفيعة . جلس الإمبراطور على مقعد ضخم ، خلف ظهره وسادة ، زخرفت جوانب المقعد وقوائمه الضخمة كذلك المنضدة الموضوعة أمامه بزخارف محفورة حيوانية ونباتية وهندسية (شكل ١٧٠) .

شكل آخر من أشكال العروش (لوحة ٧) ، جالسًا الإمبراطور على سجادة فخمة ، سانداً ظهره على وسادة ، تظله من أعلى مظلة مستطيلة الشكل تحملها أربعة أعمدة رفيعة ، زخرفت من الجوانب والبطن والظهر بمثلثات متعاكسة ونقط متجاورة (١٧٩) .

ونرى (لوحة ٨) ، الإمبراطور جالساً فى شرفة لا يظهر سوى نصفه العلوى خلفه وسادة ضخمة وأمامه سور الشرفة ، وأعلاه مظلة مستطيلة زينت من الداخل بأشكال نباتية وعلى حوافها شراشيب من اللآلى ، (شكل ١٧٤) .

ونرى (لوحة ٩ ، شكل ١٩١) أحد الأمراء جالس فى حديقة على مفرش أبيض وضع فوق سجادة ، استند على وسادة ضخمة . فى أقصى خلفية اللوحة ، ويتوسط الحديقة سرير وضع على قاعدة مرتفعة عن الأرض يتقدمها من الجانب والأمام درجة سلم صغيرة ، ويظله من أعلى مظلة مستطيلة تتدلى جوانبها لأسفل قليلاً وتنتهى بشراشيب ، (شكل ١٩١) .

على مقعد مرتفع عن الأرضية ويؤدى إليه درجتان من السلم ، جلس الإمبراطور أكبر يتلقى نبأ مولد ابنه الأمير سليم . المقعد مسدس الشكل له ظهر عالٍ ذو حواف فستونية تنتهى من الوسط بسن مدبب . كما يوجد خلف ظهر الإمبراطور مخدة ضخمة . أمام المقعد أيضاً منضدة منخفضة ذات أرجل تشبه أرجل العنكبوت . أعلى مظلة من القماش المتين تظل مقدمة العرش ومشدودة بحبال قوية مثبتة فى أوتاد ، أما باقى المقعد فتظله مظلة

أخرى مبنية يحملها أربعة أعمدة يعلوها سطح (شكل ١٩٥) . وفى صورة أخرى الإمبراطور على مقعد وثير فى شرفة تعلو أرضية القاعة ، متربعاً يستند على وسادة ضخمة، تعلو رأسه مظلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء ، منقوشة من الداخل بزخارف نباتية متداخلة (شكل ١٧٣) .

ويتشابه مع المقعد السابق ، (لوحة ١٨) حيث وقف الإمبراطور يستقبل ابنه العائد من الحرب منتصراً . نرى الشرفة غطى سورها سجادة ، خلف الظهر وسادة ، كما يتوسط الجدار قماش من القطيفة أو سجادة من الحرير علقت على الجدار ، فوق المقعد مظلة مستطيلة مزخرفة بأشكال معينات متجاورة فى وسطها معينات أخرى أصغر منها ، (شكل ١٧٥) .

وعلى ظهر فيل وداخل هودج جلس الإمبراطور أمامه سائس الفيل وخلفه الخادم . غطى ظهر الفيل بساط من قماش القطيفة المزخرف بالأشكال النباتية ، يعلو رأس الإمبراطور ظلة على شكل نصف دائرة تنتهى من أعلى بقبة مستديرة ، كما يعلو رأس السائس الجالس على عنق الفيل ظلة أخرى مستطيلة الشكل ، الهودج كله مثبت على ظهر الفيل (شكل ٢١٥) .

عرش آخر مسدس الشكل له ظهر مرتفع ووسادة ليستند الظهر عليها ، يتقدمها منضدة بأرجل منخفضة ، كما يتقدمها درجة سلم وقاعدة ضخمة مثبت عليها العرش ، وأعمدة تحمل ظلة تتدلى على جانبى السقف (شكل ١٩٦) . فى صورة أخرى نرى الإمبراطور ومحظيته خلف سرير وثير (انظر لوحة ٣٣) . وفى (لوحة ٣٥) ، رأينا الإمبراطور وفتاته جالسين فى مقعد وسط شرفة على الأرض خلف ظهره مسند ضخم وبجواره مراتب أو مخدات للجلوس عليه يعلو الجلسة مظلتان من القماش المتين إحداهما فوق الأخرى ومشدودة بحبال قوية مثبتة فى أوتاد (شكل ١٩٧) .

وفى جلسة لاثنين من الأباطرة نرى مقعداً مثمن الشكل يرتفع قليلاً عن الأرض ، أمامه منضدة صغيرة ذات أرجل منخفضة ، الظهر يتخذ شكل القبة وينتهى من أعلى بشكل مدبب ويحمل زخارف نباتية متداخلة يتوسطها ميدالية ، كما يعلوها مظلتان على الجانبين . فى مقدمة اللوحة منضدة ضخمة ذات أرجل منخفضة وضعت عليها أوانى وصحون الأكل وقنينات الشراب (شكل ١٥٧) .

على مقعد عرش عريض جلس الإمبراطور وضيفه شاه عباس ، خلف كل واحد منهم

وسادة ضخمة ، أرجل العرش مرتفعة عن الأرض وتحمل زخارف نباتية . أمام المقعد منضدة ضخمة ذات قاعدة مستطيلة وضعت عليها قنينات وكئوس الشراب . قاعدتها مستديرة تعلوه رجل واحد تشبه القلة (شكل ١٥٨) .

على سرير فى قاعة الحريم استلقى أمير وعشيقته ، يرتفع قليلاً عن الأرض ، يستندان على وسادة ضخمة ، غطت قاعدته ملاءة بيضاء ، زخرفت جوانبه بأشكال هندسية ، وضع أعلى قوائمه الأمامية مصباحان مستديران لإنارة المكان حيث المنظر ليلى (انظر لوحة ٦٢) .

فى عرش داخل حديقة جلس الملك سليمان على ركبتيه وسط المناظر الطبيعية للطيور والنباتات . يرتفع العرش عن الأرض بقوائم ضخمة يعلوه سقف مربع تدلت من أول درجاته ستائر على الجوانب الأربعة للعرش ، ثم يعلوه سقف تتوسطه قبة مستديرة مزخرفة بأشكال هندسية منتظمة . يحمل السقف أربعة قوائم عريضة القاعدة من أعلى وأسفل (شكل ١٧١) . داخل عربة يجرها زوج من الثيران جلس أمير يتجول فى الطبيعة ، للعربة عجلتان ضخمتان من كل جانب يعلوهما جسم العربة الجالس فيه الأمير ماسكاً إحدى القوائم الأربع التى تحمل مظلة العربة المربعة الشكل نسبياً يتدلى منها ستائر قصيرة مفستنة ثم سقف يتوسطه قبة ضخمة مزخرفة تنتهى بقمة مدببة . يجر العربة زوج من الثيران المثبت فى أعناقهم العمودين اللذين يسحبان العربة للأمام (شكل ٢١٦) .

وبعد هذا العرض السريع الذى استعرضنا فيه نماذج من المقاعد والعروش ذات المظلات أو الشماسي التى تعلو رءوس الجالسين تحتها . . وسائد يستند عليها الظهر ، ومناضد أو درجات من السلالم للصعود إليه . . كما عرضنا نماذج للأسرة التى كان يستريح عليه الأباطرة أو الأمراء بعضها موضوع فى الحدائق ، والبعض الآخر داخل قاعة تستخدم للاسترخاء والراحة . كما ذكرنا نماذج من الهودج الذى كان يوضع على ظهر الفيل أو الجمل (أشكال ٢١٦، ٢١٨، ٢٣١) والعربات التى كان يجرها الثيران ، مع توضيح هذه النماذج بالأشكال المفصلة بالزخارف كلما أمكن ذلك .

ثانياً : الآلات الموسيقية فى الصور المغولية الهندية :

كانت الآلات الموسيقية من أهم العناصر الفنية التى حرص الفنان المسلم تضمينها فى الصور المغولية ذات الموضوعات المختلفة بدءاً من مجالس البلاط مروراً بجلسات الطرب

والغناء والرقص ، وحتى الجلسات الشاعرية التى يقضى فيه الأباطرة أوقات مرح ولهو مع المحظيات فضلاً عن المواكب والأعياد ، وربما فى الحروب استخدمت أيضاً الطبول والأبواق. وبالتالى تنوعت هذه الآلات التى تصدر نغمات مختلفة طبقاً للمناسبة فرأينا الدفوف المختلفة الأحجام ، بعضها كانت بها حلقات معدنية متقابلة تصدر صوتاً حين يهز العازف الدف (شكل ١٤٢ ، ١٥٣) ، والبعض الآخر خالى من هذه الحلقات ويتميز بالضخامة (شكل ١٤٧ ، ١٤٨) . أما الآلات الوترية ذات اليد الطويلة على جانبها ما يشبه الأزرار يشد عليها الأوتار ذات الخيط النايلون الرفيع الذى يتصل بصندوق اختلف شكله من آلة لأخرى. رأيناه بيضاوى فى بعض منها (أشكال ١٤٤، ١٥١، ١٥٥) أو كمثرى الشكل (شكل ١٣٧، ١٤٠) ، أو مستدير (شكل ١٥٤) ، اليد الطويلة المتصلة بصندوق نصف دائرى (شكل ١٥٦) . وكان يصاحب تلك الآلات الوترية قوس مشدود عليه خيوط من الشعر تحدث أصواتاً منغمة عند تمريرها على الأوتار (شكل ١٤٠) .

كما رأينا الطبول الضخمة التى كانت توضع بجوار بعضها البعض ويقرع عليها بقطعة من الخشب وربما الجلد فتصدر أصواتاً عالية . بعضها كان يتخذ الشكل الأسطوانى (شكل ١٣٨، ١٤٣) والبعض الآخر الشكل المستطيل من الجانب ومستدير من أعلى وأسفل (شكل ١٤٥ ، ١٤٩) .

أيضاً الصاجات النحاس المستديرة الشكل التى كانت تخبط بشدة فى بعضها فتصدر أصواتاً عالية . وكان يمسكها العازف من خيط يمر من خلال ثقب فى وسط النحاسة (شكل ١٣٩) .

كذلك النفير أو البوق ذو العنق الطويل ويتسع كلما اتجهنا لأسفل وينتهى بما يشبه القمع المستدير .. مفرغة من الداخل، وتوجد ثقوب فى العنق على مسافات متباعدة يقوم العازف بسدها بأصابعه وينفخ مع تحريك أصابعه على الثقوب (أشكال ١٣٥، ١٣٦، ١٥٠، ١٥٢) وعادة كانت تستخدم فى المواكب والاحتفالات وربما فى الحروب لما تصدره من صوت عالٍ منبه على مسافات بعيدة .. كما اختلفت أطوال هذه الأبواق فبعضها ذو عنق طويل (انظر الأشكال السابقة) ، والبعض الآخر قصير العنق ، وبعضها ذو عنق طويل ولولبى (شكل ١٤١) وهناك المزمار الخيرزان الطويل ورفيع إلى حد ما ، وبه أيضاً ثقوب ومفرغ من الداخل ويقوم العازف أيضاً بنقل أصابعه على الثقوب مع النفخ داخله بقوة (شكل ١٥٠) .

كما رأينا شكل آخر للطبول منها ما كان يمسك باليد وله جلد مشدود من أعلى وأسفل، يمسكها العازف من الوسط ويقوم بحركة رشيقة وسريعة بالنقر عليها من أسفل مرة ومن أعلى مرة أخرى (شكل ١٤٥) . ومن الآلات الموسيقية الأخرى التى كانت تمسك باليد الكستانيت وهو عبارة عن قطعتين من الخشب أو العاج أو الصاج تمسكها الراقصة فى يدها وتخبطه فى بعضها بطريقة فنية تمشى على حركاتها الراقصة فتصدر لها أنغاماً ترقص عليها (شكل ١٣٩) . .

هذه نماذج من الآلات الموسيقية التى ظهرت فى الصور المغولية الهندية وكثر استخدامها فى جلسات الأباطرة ومواكبهم واحتفالاتهم وجلساتهم الخاصة مما يضفى جواً من المرح والطرب . .

ثالثاً : أدوات الاستعمال الشخصى فى الصور المغولية :

حفلت الصورة المغولية بصور آلات مختلفة الأحجام ومتعددة الأشكال تتناسب مع الموضوع المصور . . فهناك أدوات الصيد ، آليات الحرب ، أدوات الشراب والطعام ، وأيضاً السجاد الذى غطى الأرضيات .

كان الإمبراطور حين يخرج فى رحلة الصيد يرتدى زيه الخاص بمثل هذه الرحلات ويحرص على تعليق أدواته فى الحزام الملتف حول وسطه ، من هذه الأدوات السيف والخنجر أو السكين ، واضعاً إياهم فى غمدهم أو جرابهم حتى يسهل إخراجهم واستخدامهم وقت الحاجة (شكل ١٢٤) ، وأحياناً ما نجده يستعمل القوس والسهام فى الصيد ، حيث صور معلقاً جراب السهام فى حزام من الجلد يلتف حول وسطه ، ماسكاً القوس فى يده لاستعماله فى الصيد (أشكال ١٣٣ ، ١٣٤) . كما استخدمت الحراب الطويلة ذات السن الحاد مثل الدبوس ويقوم برشقه فى رقبة الحيوان المراد صيده فيرده قتيلاً (شكل ١٢٥ ، ١٣١) . أيضاً هناك آلة صيد أخرى غريبة الشكل عبارة عن عمود طويل يتفرع من أحد جوانبه سكينة منحنية الشكل تشبه الخطاف ، ربما كان يقوم بتطويق رقبة الفريسة داخل هذا الخطاف ثم يسحبها منه ، وبما أنها حادة فلابد أن تقطع الرقبة وترشق فيها مما يسهل اصطيادها (شكل ١٢٦ ، ١٣٢) .

أما مساعدو الإمبراطور أو الصيادون فكانوا يستخدمون نفس الآلات السابق ذكرها ،

وكان خادمه يقـوم بمناولته إياها حين الضرورة ، أضيف إليها بندقـية الصيد التى رأيناها فى بعض تصاوير رحلات الصـيد فى أيدى الصيادين (شكل ١٣٠) . أيضاً الهـروات أو العصا الضخمة التى كانوا يجرون بها وراء القطيع لتجميعه للإمبراطور فى حلقة الصيد ثم يقوم هو باصطيادها (شكل ١٢٨) .

وكان من ضمن آليات الصـيد ، الحيوانات التى يصاد بها مـثل الباز ، الكلب ، الفهود الصيادة . . كـما كان أحيانـاً يمتطى الإمبراطور حصاناً ، وأحـياناً أخرى فيـلاً رغم صعوبة حركـته . ورأينا أيضاً العربـات التى كان يجرها زوج من الثـيران وكانت تحمل المحـفة التى تنقل عليها الفهود الصيادة بعد اصطيـادها ونقلها إلى الحظائر الملكية لترويضها وتدريبها على الصيـد (أشكال ٢١٧-١٢٨) . ومن الآلات الأخرى التى كانت تسـتخدم بعد إتمام عـملية الصيد ، السكين الضخم أو الساطور لإعداد الذبيـحة للشى ، وأيضاً القائمان المأخوذان من فروع الأشجـار المثبتة ثم قائم ثالث يوضع أفـقياً ويستند على كتـفى اثنين من الأتباع وتعلق عليه الذبيحة لسلخها (شكل ١٢٨) ، (انظر لوحة ٢٢) .

أما بالنسبة لصيد البحـر الذى تمثل فى الأسماك والبط البكينى ، فكانت تخرج رحلات الصيد فى مراكب أنيقة يتقدمه مركب الإمبـراطور الأكبر نسبياً عن المركبين الجانبيين الخلفيين . كان يرافقه فيه كبار رجال بلاطه وخدمه وعازفى أو قارعى الطبول . بيد الإمبراطور وكثير من مرافقيه البـاز ، وكانت حركات المراكب فى النهر تسبب ازعاجاً للبـط فيتجمع فى مكان واحد مما يسهل صيده (انظر لوحة ٢٩) .

أما بالنسبة لصيد السمك فكانت أيضاً تخرج المراكب عليها الصيادين بزيهم البحرى الذى يتكون من سروال أو بنطلون قـصير ويلف حـول وسطه حزامًا أبيض عريض يتـدلى لأسفل قليلاً، وفوق رأسه عمامة ويقف غالباً الصـيادون فى النهر، يلقون الشبكة ثم يقومون بجذبها عندما يشعرون بأن داخلها سمكة كبيرة أو مجموعة من السمك (شكل ١٢٩). بالقرب منهم كانت تقف المراكب الأخرى يقوم أحـد الصيادين بالتجديف والآخرين يتابعـون الصيد. كما كان يقف على ضفتى النهر الأتباع أو المرافقون الآخرون منهم من يمسك دبوسًا طويلاً للصيد وآخرون معهم بنادق ربما للمساعدة إذا ما تطلب الأمر (أشكال ١٢٥، ١٣٠، ١٣١).

كما كانت للحروب آلاتها الخاصـة بها ، فرأينا الجنود أو الفرسان يرتدون على رءوسهم خوذات من المعدن تـغطى الرأس تماماً والأذنين ثم يغطون اليد من المعصم حـتى الكوع أيضاً

بغطاء من المعدن وكذلك منطقة الفخذ والركبتين (شكل ٣٧) . فى أيديهم القوس مشدوداً وفى أحزمتهم جراب السهام معلقاً (شكل ١٣٤) . بعضهم كان يحارب بالدبوس الطويل الذى ينتهى بسن مدبب من أسفل (شكل ١١٧) . البعض الآخر يحارب بالسيف وفى يده درع مستدير مقعر من الداخل يدخل فيها يده لتمسك الدرع جيداً حتى لا يفلت منها ويتعرض للضرب ، بعض من هذه الدروع كان مستديراً (شكل ١١٨ ، ١٢٣) ، والبعض الآخر مربعاً ، وفى لوحات أخرى رأينا الخطاف (شكل ١١٩) ، الهروات الغليظة (شكل ١١٦) التى كانت تستخدم لتأديب الخارجين عن النظام ، أيضاً البنادق (شكل ١٢٢) . كما كان يصاحب الإمبراطور فى فتوحاته حملة الرايات (انظر لوحة ٤٨) ، وأيضاً خدم يحملون مظلات بيد طويلة تنتهى من أعلى بشكل كمثرى ويجرى حملها خلف حصان أو فيل الإمبراطور مع مراعاة وضعها فوق رأسه لحمايته من الشمس (انظر لوحات ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦) .

كما كان فى الصور المغولية تفصيلات أخرى تتناسب مع الموضوع مثل حرص الفنان على تصوير الشمعدانات سواء موضوعة على الأرض (شكل ١٦٤) أو يحملها الخدم من القائم الطويل المثبت عليه الشمعدان من أعلى (شكل ١٦٥) أيضاً الصحون ، الأكواب ، أو الكئوس ، الصوانى ، القدور ، الفازات سواء مصورة على الجدران أو موضوعة داخل نيش فى الجدران . . وتنوعت هذه الأدوات شكلاً وحجماً (انظر أشكال ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٣) . وفى بعض الصور رأينا المباخر ذات القاعدة المزخرفة والبدن المستدير ، الملحق بها ملقاط لتحريك الفحم والبخور بداخلها (شكل ١٥٩ ، ١٦٢) . رأينا (لوحة ٥٦) الميزان بكفتيه بظلة أنيقة أعلاه يقوم الإمبراطور بوزن ابنه مقابل الذهب وأشياء أخرى ثمينة . بالنسبة للمراسم الملكية كثرت فيها الأدوات المستخدمة لتنفيذ اللوحات مثل المقالم ، المحابر ، الأقلام والفرش ، الألواح ، الأوراق (انظر لوحة ٨٩ ، ٩٧) .

وفى تصاوير تتعلق بدروس الموسيقى وأيضاً فى المراسم الملكية ، التى كان يجلس فيها الأستاذ حول تلاميذه ، تميزت حجرة الدرس بأن بها فى الجدران نتوءات وفراغات داخله لتعطى تجسيم للصوت ، كما حرص الفنان على وضع أوانٍ زجاجية ذات عنق داخل النيشات فى الجدار أيضاً لتعطى صدى صوت وتجسيم للنغمات الفنية الموسيقية المختلفة (شكل ١٧٣) . وكانت تتدلى الستائر فى بعض التصاوير من النوافذ والشرفات بطريقة زخرفية رائعة (أشكال ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٩) .

وفى حدائق العامة حيث كان يقف الشعراء لإلقاء قصائدهم وأشعارهم أمام العامة ، رأينا الشاعر سعدى (لوحة ٩٥) يقف على منبر يؤدى إليه سلم من درجتين ، وهو مبنى من الخشب وسط الحديقة وتظله من أعلى ظلة خشبية يحمله أربعة أعمدة مثبتة فى قاعدة خشبية (شكل ١٩٠) أما بالنسبة للسجاد الذى كان يغطى بعض أرضيات قاعات الاستقبال فقد غلبت عليه الرسوم النباتية الملتفة حول نفسها فى أشكال لولبية ومن حولها الأزهار الصغيرة والأوراق النباتية ، وفى الغالب كان لها إطار أيضاً ذو زخارف نباتية تلتف حول بعضها (أشكال ١٦٧ ، ١٦٨) . وفى البعض الآخر من السجاد كان يرسم الفنان ميدالية الوسط ، وإطارها الخارجى كلها تحمل رسوماً نباتية مختلفة الأشكال والألوان (أشكال ١٦٦ ، ١٦٨) .

وفى تصاوير أخرى وخاصة التى كانت تصور الشرفات أو الحدائق رأينا المصور يرسم بحيرات صغيرة أمام المقعد تسبح فيها البطات ومن حوله أوراق نباتية (١٩٢)، وأحياناً يرسم نافورة جميلة فى مقدمة اللوحة ترتفع لأعلى وينزل منها الماء منساباً لأسفل (شكل ١٨٩) .

كما كانت قطع النسيج التى توضع على ظهر الخيل أو الفرس أو الفيل تحمل زخارف نباتية جميلة بالإضافة إلى الحرص على تزويق هذه الحيوانات بالشرائط والسلاسل والأجراس والشراشيب المختلفة الألوان (أشكال ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٠) . أيضاً كانت الخيام التى كانت تقام فى حلقات الصيد لراحة الأباطرة خلال الرحلات التى كانوا يقومون بها وقد تمتد لأيام تحمل زخارف عديدة وأشكالاً متنوعة (أشكال ١٩١-١٩٢، ١٩٥، ١٩٦، ٢١٢، ٢١٣ ، ٢١٧) .

وإذا ما تناولنا هذه التركيبات المتنوعة فى تصاوير العامة لوجدنا اختلافاً واضحاً فى المواد المصنوع منها تلك الأدوات وأيضاً فى الشكل واللون فمثلاً كانوا يجلسون تحت ظل شجرة تحميهم من أشعة الشمس الحارقة ، كانوا يوقدون الحطب للتدفئة والإنارة (انظر لوحات ٧٧ - ٨٧) ، جلساتهم على الأرض العارية من السجاد . . ومع ذلك سنتناول ماهو متاح فى تصاوير العامة من تكوينات لم يستطع الفنان التغاضى عن رسمها فى لوحاتهم .

فمثلاً الظلال كانت من الخشب وتبنى على الجدار المؤدى إلى الداخل بحيث يجلسون عند باب المدخل (شكل ٢٠٥) .

ويفترشون أحياناً كليمًا قد لا يحمل زخارف سوى على الإطار الخارجى أو ميدالية فى

الوسط عبارة عن شكل معين هندسى ومن حوله مثلثات ومعينات أصغر منه بطريقة التنقيط، ثم إطار خارجى أيضاً بالنقط (شكل ٢٠٥) .

وهناك من الزهاد من كان يجلس على فروة من فرو الحيوانات البرية التى كان تصاد وتسلخ جلودها . . فيستخدمونها فى عمل ملبس وبسط يجلسون عليها (انظر لوحات : ٨٢، ٨٥ - ٨٦) .

كما اختلفت أشكال الخيام فى تصاوير العامة رغم التنوع . فبعضها حمل زخارف حيوانية على أرضية نباتية ، كما اتخذت الشكل الأسطوانى من الجوانب التى تنتهى من أعلى بقمة (شكل ٢١٤) .

ومن ضمن الأعمال التى كان يؤديها العامة السقاية ، ولذلك رأيناهم فى التصاوير يحملون قرب الماء التى يثبتونها على جذع شجرة يلتف حول أعناقهم وتتدلى القرب من الجانبين (انظر لوحات ١١ ، ٣٦) .

وهناك تفاصيل لأشياء دقيقة جداً وكان تمثل لازمة لأصحابها ولا تخلو تصاويرهم منه مثل : السبح للدراويش ورجال الدين (شكل ٣ ، ٢٨) الكتب للفلاسفة والحكماء وهم أهل المشورة والحكمة (شكل ٢٣٤) الجراية أو المخلة التى كان لها حبل رفيع ويعلقها النساك والزاهد فى جانبهم ويضعون فيها أوراقهم وأغراضهم الشخصية (لوحات ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨) وأيضاً البؤج التى كان يستعملها أبناء السبيل ويحملون فيها كل ما يملكون من أغراض كى تكون معهم أينما يستقرون (انظر لوحة ١٠٣) . رأينا فى (لوحة ٩٤) عمال البناء والأدوات المستخدمة فى ذلك وهى : الأزميل والمسمار الذى يشبه الوتد لعمل ثقوب فى ألواح الخشب، المحمل أو المصفاة السلك التى كانت تستخدم لغربلة الرمل من الشوائب ، الأطباق أو القصعات التى كانوا يحملون فيها خليط الرمل والأسمنت والماء المستخدم فى لصق الأحجار أيضاً كانوا يحملون فيها طوب البناء ، أيضاً السقالات والقوائم التى تثبت عليها وتستخدم للصعود والهبوط بمواد البناء المختلفة (شكل ١٩٨) .

أما عمال الزراعة فى (لوحة ٨٨ ، شكل ١٩٤) فرأيناهم يستعملون الجاروف لنقل الأسمدة والطين به إلى الأرض المراد زراعتها ، أيضاً خرطوم المياه الذى يسقون به أراضيهم بالإضافة إلى عمل مجار مائية من أحواض المياه إلى الأرض الزراعية .

وبعد هذا العرض ، والدراسة المستفيضة وجدنا أن الصور المغولية الهندية كانت غنية

بتكويناتها وتركيباتها ولم تكن هذه التفاصيل مجرد حشو فى اللوحات ولكن كل عنصر منها وكل آلة وكل أداة كانت مرسومة لغرض تأكيد استخدامها داخل الموضوع الذى رسمت فيه . كذلك تنوعت قطع الأثاث فرأينا العروش والمقاعد ، المناضد والأسرة .. ومن الآلات ذكرنا الآلات الموسيقية المختلفة والتى تعددت أشكالها : العود بأشكاله المختلفة البيضاوى والكمثرى والمستطيل ، الناى والنفير ، الطبل والدفوف الصاجات والكستانت .. ومن أدوات الحرب الرمح والسهم ، السيوف ، الخناجر والسكاكين ، الدبابيس ، الخوذات والدروع المختلفة الأشكال .. وأيضاً أدوات الصيد وملابس الصيد وحيوانات الصيد المتنوعة .

وكذلك الأدوات المختلفة مثل أوانى الشرب والأكل على اختلاف أشكالها وأحجامها ، القدور الضخمة التى كان يوزع فيها الطعام ، القرب التى يوزع منها الماء .. كما شاهدنا على الموائد العامرة الشمعدانات والمفارش الأنيقة ، وعلى الجدران الفازات سواء موضوعة على أرفف أو مرسومة على الجدران للزخرفة كما تحدثنا عن السجاد وقطع النسيج المختلفة التى كانت توضع على ظهر الخيل أو الأفيال للزينة ولراحة الجالس على ظهرها . والستائر المعلقة على النوافذ أو المداخل أو الجدران بطريقة زخرفية بديعة . البرك والنوافير التى رأينا البط يسبح فيها ورسمت لإضفاء جو رومانسى على مناظر الطبيعة .

وفى تصاوير أصحاب الحرف مثل المصورين ، الموسيقيين ، البنائين والفلاحين .. ذكرنا الأدوات التى كانوا يستخدمونها فى إنجاز أعمالهم مع تفريغها بالأشكال لزيادة إيضاحها. . .

ومن ثم كانت الدراسة شيقة وممتعة فى تناولها أدق تفاصيل الصور المغولية الهندية ولم أدع تركيبة أو تكوين إلا وتطرقت إليه تفصيلاً بالرسم والتحليل .

الفصل السادس

المقدمات والخلفيات المعمارية والحدائق الملكية فى الصور المغولية الهندية

الفصل السادس

المقدمات والخلفيات المعمارية والحدائق الملكية

فى الصور المغولية الهندية

كان أهم ما يميز الصور المغولية الهندية التكامل ووحدة التكوينات بحيث لم يترك المصور الهندى فراغاً فى اللوحة إلا واستغله لصالح الصورة بما يتناسب مع الموضوع ويكمله .. فإذا ما كان الموضوع المصور داخل القصر فلابد أن يعتنى بالخلفية والمقدمة ويظهر كل ما فى المكان من تفاصيل مع مراعاة وحدة التكوين والتركيب ، بمعنى أن خلفيته كانت تتركب من جدران القاعة أو الشرفة الجالس فيها الشخص الرئيسى فى الصورة ، أو نوافذ وأبواب تؤدى إلى الداخل ، أو تطل على حديقة ، وقد يصل الجدار فى اللوحة إلى نهايته فنرى السطح وما يعلوه وأيضاً ما خلفه من أشجار عالية (انظر لوحات ١-٢/ ٧/ ٨/ ١٣/ ١٤/ ١٧/ ١٨/ ٣٥..) . ولم تكن بالطبع هذه الجدران خالية من الزخارف أو اتخذت لوناً واحداً ، بل كانت مجالاً للإبداع وإظهار المهارات الفنية المختلفة فى رسم الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية ، أيضاً نموذجاً فى التنوع والتشكيل فى الألوان المتنافسة .

ولم تكن مقدمة اللوحة تقل أهمية عن الخلفية المصورة داخل القصور ، إذ رأينا الفنان يكمل رسم السور ، وأحياناً بوابة المدخل الواقف عليها من الداخل حراس الإمبراطور ، ومن الخارج باقى الحرس والفرسان وسائس الإمبراطور الخاص وفى يده لجام الحصان ، وربما نفر من العامة المنتظرين رؤية الإمبراطور خارج جدران القصر ..

إذن الفنان لم يكن يرسم صورته اعتباطاً أو دون وضع خطة وتصور سابق لما سيقوم بتنفيذه فى لوحته .. وبالتالى كانت اللوحة تقسم إلى ثلاثة مستويات ، ولا يقل مستوى عن الآخر فى الأهمية : الأول من أسفل مقدمة اللوحة وكانت يخصص لعمل سور المبنى والمدخل وبعض الحرس من الداخل والخارج والسائس والفرسان من الخارج ، الثانى ويمثل الجزء الرئيسى فى اللوحة بمعنى أن تخصص له المساحة الأكبر حيث يرسم الشخص الرئيسى جلوساً أو وقوفاً وحوله الأشخاص الثانويين وأيضاً الأثاث المناسب للموضوع والأدوات والآلات المختلفة كما ذكرنا من قبل . أما المستوى الثالث والأخير وهو خلفية اللوحة كان المصور يكمل رسم القاعة من الداخل والجدران وإذا ما كان بها نوافذ أو شرفات ، أو أبواب تؤدى للداخل مغلقة أو مفتوحة ، وقد تنتهى هذه الجدران بسطح علوى يعلوه قبة.. وهكذا لم يترك المصور فراغاً إلا

واستغله فقد تبدو الأشجار والحدائق من خلف السور والجدران على المدى البعيد هذا بالنسبة للمناظر التى كانت تصور داخل القصور الملكية . . ولم تكن المناظر الخارجية تقل روعة وجمالاً عنها بل ربما كان المجال أوسع لإظهار المهارات الفنية فى الرسوم الطبيعية ، وروعة المبانى من الخارج حيث كان يجلس الشخص الرئيسى متوسطاً اللوحة فى حديقة قد تكون مصورة ويبدو من خلفه مداخل القصر فى جانب من اللوحة أما الجانب الآخر كان يستغله الفنان فى إظهار جمال الطبيعة والحدائق الغناء والسماء الصافية ، (انظر لوحات ٩/ ٣٩/ ٧٠/ ٥٨) .

أما إذا كان المنظر الخارجى لموكب أو احتفال بعيد من الأعياد ، كان الفنان يقسم اللوحة أيضًا إلى ثلاثة مستويات الوسط الرئيسى ويمثل موكب الإمبراطور ، فى المقدمة حملة الأعلام وفرسان على خيول أو أفيال وقد تشارك فرق موسيقية وإنشاد ورقص ، وأيضاً أفراد الشعب الذين يقفون على الجانبين ، أما الخلفية فنرى فى جانب منها التلال بمناظرها الطبيعية وتتخللها الأسوار والمبانى المعمارية كالقصور أو البيوت ، أو ترسم على الجانب المقابل ، ثم نرى على المدى البعيد السماء الصافية (انظر لوحات ١٢/ ٢٠/ ٤٥/ ٤٨/ ٩٢) .

ومن المناظر الخارجية التى رأينا المبانى المعمارية مصورة فى خلفيتها ، موضوعات جلسات الزهاد والنساك . فالموضوع الرئيسى للوحة كان يشغل المقدمة ووسط اللوحة ، ثم نرى فى الخلفية على جانب منها التلال والصخور ترتفع وتنخفض ، على الجانب الآخر المبانى المعمارية قد تتخللها الأشجار والتلال ، وعلى المدى البعيد السماء الصافية (انظر لوحات ٥٠ ، ٥٣ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٠٠) .

وستشمل الدراسة أيضاً فى هذا الفصل عمارة منازل العامة وأشكالها ومدى البساطة التى كانت تبنى بها (١٠١/ ١٠٤-١٠٥) ، أيضاً عمارة الأكواخ والبيوت البوص التى كان يشيدها النساك والزهاد والدراويش كسكن لهم (لوحات ٨٣/ ٨٧/ ٩٩/ ١٠٠/ ١٠٢ - ١٠٣) .

وتطبيقاً على (اللوحة ٨٨) ، سنتطرق إلى كيفية تقسيم الحدائق وإعدادها للزراعة ، حيث إن الاهتمام بالحدائق بدأ متقدماً منذ أن وطأت أقدام الأباطرة المغول الهند وأعجبوا بالحياة الطبيعية فيها .

وتطبيقاً على (اللوحة ٩٤) أمكن التعرف أيضًا على كيفية تشييد المبانى الضخمة كالقصور مثلاً ، ومن هو فريق العمل المشارك ، والمشرفون على تنفيذ العمل ومواد البناء المستخدمة وأساليبهم المعمارية . ومع تفريغ الأشكال المعمارية لعمارة القصور من الداخل والخارج ، وأيضاً المبانى المعمارية الأخرى كالبيوت والأكواخ الخشبية أو البوص . . . ستتضح عمارة المبانى داخلياً وخارجياً فى الصور المغولية .

أولاً : عمارة المبانى الداخلية فى الصور المغولية الهندية :

كما ذكرنا من قبل قسم الفنان لوحته إلى ثلاثة أقسام : الشخص الرئيسى جالس فى وسط القاعة وحوله مرافقوه ، يبقى من اللوحة المقدمة والمؤخرة ، (انظر لوحة ٣) . فى المقدمة سور القاعة وهو منخفض نسبياً وفى أقصى الجانب الأيمن من اللوحة فتحة باب وقف خلفه اثنان من الحرس وسائس يشد لجام الحصان. أما المؤخرة فنرى على الجانب الأيسر خلف الأشخاص الجالسين فتحة باب يتوسط واجهة مبنى ربما يؤدى لداخل القصر يعلوه كشك بظلة جمالونية ، ويبدو أنه كان يستخدم للجلوس فى أوقات الراحة حيث الجو العليل والمناظر الطبيعية التى ترى من أعلى . . أما المساحة الباقية من الخلفية فنرى جدار مبنى آخر ملاصق للأول يتوسطه نافذة مستطيلة رسم عليه وحدة نباتية زخرفية ومن حولها أشكال حيوانية على أرضية نباتية خفيفة . يعلو هذا الجدار سقف المبنى الذى ينتهى بقبة مستديرة زرعت على جانبيها أشجار شجرتين فى كل جانب كما أن المبنى كله مزين بالرسوم النباتية. وتبدو من خلفه حدائق القصر اليانعة (شكل ١٨٠) .

وفى صورة أخرى وجدنا الإمبراطور جالساً فى قاعة ضخمة ويبدو ذلك من الأعمدة الثقيلة التى يرتكز عليها السقف. . يؤدى لهذه القاعة كما يتضح فى مقدمة اللوحة مدخل على جانبيه سور خشبى يليه مباشرة القاعة بأعمدتها الضخمة أربعة على كل جانب ثم تؤدى إلى قاعة أخرى أو شرفة أيضاً تحملها أربعة من الأعمدة الضخمة، نرى خلفها جداراً عريضًا تفتح به ثلاثة أبواب ربما تؤدى إلى داخل القصر. . الجدران مزخرفة بالأشكال النباتية كما علقت فوق الأبواب لوحات رسمت بها فازات بها زهور متعددة الألوان (شكل ١٧٩).

ووردت أشكال الشرفات الداخلية التى كان يجلس فيها الأباطرة وهى ملحقة بقاعة الاستقبال الكبيرة فى الصور المغولية الهندية ، فى موضوعات جلسات البلاط . وهى عبارة عن جدار عريض ولها سور تفرش عليه قطعة من النسيج أو السجاد حيث يضع الإمبراطور يده عليها . ويجلس مستنداً على وسادة ضخمة ومن أمامه وخلفه حاشيته أو أبناؤه ورجال بلاطه وخدمه ، بينما ضيوفه يقفون أسفل الشرفة يحمل الشرفة عمودين ذوى قواعد وتيجان ضخمة . كما تظل الشرفة مظلة مستطيلة تحمل زخارف بداخلها وشراشيب على حوافها . خلف الشرفة جدار خالٍ من الزخارف وله كورنيش من أعلى (أشكال ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦) (لوحات ٨/ ١٥/ ١٧/ ١٨) .

وفى لوحة أخرى لمنظر القصر من الداخل رسم الفنان ثلاثة مستويات تبدأ من البوابة الخارجية ثم المستوى الأول وتمثله ردهة فى جانبها الأيمن باب يؤدى إلى المستوى الثانى وتتقدمه ردهة أيضاً ثم قاعة حريم يليها فى الخلف قاعات أخرى (أنظر لوحة ١٣) . . ولأن الموضوع يتعلق بمولد أمير فيبدو أنه منظر لملحق الحريم المجاور للقصر الإمبراطورى . حيث نرى فى المقدمة وأقصى اليسار الحارس يقف على الباب وأمامه عامة الناس من الفقراء وأبناء السبيل جاءوا للمشاركة فرحين بقدوم الأمير المولود بينما وقف خادم آخر عند سور يعلو البوابة يلقى لهم قطع الذهب والحلوى . وفى هذه الردهة أيضاً التى تعلو المدخل وقفت الفرق الموسيقية تنشد وتغنى بينما عند الباب المؤدى للداخل فى الجهة اليمنى وقفت خادمة تعطى أحدهم صينية كبيرة مليئة بالطعام لتقديمها أو توزيعها على عامة الناس المنتظرين خلف البوابة . أما المستوى العلوى ففيه قاعة الحريم التى استلقت فيه الأم الوالدة على سرير وبجوارها اثنتين من الخادمات يقدمن لها الطعام . يتقدم هذه القاعة ردهة حيث الخادمات يقمن بتسبيح المولود وحمل أغراضه الجديدة . وخلف القاعة تبدو قاعات أخرى ، إلى مدى بعيد من اللوحة مما يؤكد امتداده على مسافة شاسعة من الأرض (شكل ١٨٣) . نفس المشهد يتكرر الإمبراطور جالس فى القاعة أو صالة استقبال كبيرة أمامه وبجواره ضيوفه ومستقبليه ، ويبدو أنها قاعة غير مسقوفة لذلك شدت الخيام أعلى رءوس الجالسين وثبتت فى أوتاد فى الأرض . فى المقدمة بوابة ضخمة تتصل بسور من الجانبين ووقف خارجها الخدم والعامة والسائس والفرسان (لوحة ١٩) (شكل ١٧٨) .

وفى منظر داخلى للقاعة أعمدة ضخمة لها سور خشبى فى المقدمة ، سقف القاعة تحمله أربعة أعمدة ذات تيجان وقواعد مروحية ، يزين السقف رسوم ذات تأثيرات أوروبية، أما الجدران المواجهة للمدخل فقد زينت بلوحات مستطيلة يفصل بينها إطارات من أعلى والجوانب ، رسم داخل هذه اللوحات فازة فى الوسط بها ورود وعلى جانبها كئوس فارغة (انظر لوحة ٤٠) .

كما قام الفنان بتصوير الصحن الداخلى الذى يلى البوابة الرئيسية للقصر فى (لوحات ٥٤-٥٥) ، حيث كنا نرى الشخص الرئيسى جالساً أو واقفاً مع ضيفه فى هذا الصحن ويبدو من خلفه المداخل التى يؤدى أوسطها إلى صالات وحجرات القصر (شكل ١٧٧) . وفى اللوحة الأخرى جلسا أمام المدخل الذى يؤدى إلى صالة الاستقبال حيث نصبت لهما

مظلة فوق رأسيهما حماية لهمـا من الشمس ، ويبدو أنهما كانا يفضلان الجلوس فى الهواء الطلق (شكل ١٩٥) .

وفى أقرب غرفـة للمدخل فضلت الحبيبـة أن تقابل حبـيبها بعيـداً عن أعين الفضوليين (لوحة ٥٧) . فى المقـدمة نرى مدخل قـاعة الحريم حـيث وقف السائس مع حـصانه وبقى الخدم تتحدث معهم إحدى الخادمات واقفة على البوابة . . يلى الباب ردهة صغيرة ثم ساحة كبيرة تفتح على أبواب القصر الأخرى . . إلى اليمين باب وسط جدار رفيع يؤدى إلى ردهة إلى يمين الداخل يوجد سور القصر وإلى اليسار حجرة مفتوحة يؤدى إليها درجتان من السلم لأنها مرتفـعة قليلاً عن أرضية القـصر . . علقت على مدخلها الواسع سـتائر ولم يكن لها أبواب ، بل نافذة فى جدارها الأيسر ، أما الجدار الأيمن به نيش وضع به تمثال الإله الهندى (شكل ١٨٤) .

منظر داخلى آخر يمـثل قاعة الحريم الملحقة بالقـصر الإمبـراطورى ، نجد بوابة المدخل ملاصقة للسور وتؤدى إلى صالة تجمعت فيهـا النسوة للمباركة بالمولود الجديد الذى احتضنته إحدى الخادمات الجالسات بجوار سرير الوالدة الذى يتوسط حجرة صغيرة فتحت من الأمام بفتحة واسعة تغطيـها ستارة رفعت لأعلى . بجدران الغرفة فتحـات شبابيك علوية وسفلية أعلى سطح الغرفة مـقسم إلى إطارين يحملان زخارف هندسية بسـيطة . نرى خلف الغرفة باقى غرف القصر وجلست عند مداخلها باقى النسوة يترقبن الحدث السعيد (شكل ١٨١) .

فى صورة أخرى شرفة داخل قـصر أو قاعة الحريم وقف الإمبراطور مع حبـيبته بالقرب من السور الخشبى الذى يطل على حديقة القـصر الواسعة (شكل ١٩٧) . أما (اللوحة ٨٩) تمثل المرسم الملكى ، وفى إحـدى قاعاته جلس الأستـاذ مع تلاميذه . اللوحـة مقسـمة إلى ثلاثة مستويات فى المستوى الأمامى جلس المذهب أو الملمع الذى يقوم بصقل اللوحة وحوله وقف الخدم . المستوى الثانى فريق من المصورين بعـضهم منهمك فى العمل والبعض الآخر يتحـدث لتبادل الآراء . وفى المسـتوى الثالث الأسـتاذ وتلميذه وأحـد الخدم . القاعـة بها مساحات كـبيرة وتزدحم بالأعمدة والفتـحات سواء أبواب أو نوافذ ، وكلها محـفورة حفراً بارزاً بالخطوط الهندسية الدقيقة (انظر لوحة ٨٩) .

ويتشـابه مع المنظر الداخلى السابق ، منظر حـجرة الموسيقى التى يـتوسط الجلسة فيـها الأستـاذ ومن حوله تلميذه يتلقـون الدرس ، وخلفه حجـرة واسعة ذات سقف عـال تميزت جدرانها بوجود فراغات بها نيش ودخلات وضـعت بها أوان زجاجية على الرفوف . ويبدو

أن مهندس البناء قصد من هذه الفراغات والسقف العالى أن يكون هناك صدى ترددى للأنغام الصادرة من الآلات الموسيقية ، وتجسيم للصوت مما يعطى الإحساس العميق بالنغمة. كما يتوسط سطح الغرفة مبنى صغير ينتهى من أعلى بقبة مثمنة (انظر لوحة ٩٠) .

وفى قاعة داخلية حيث جلس مجموعة من الأطباء يتبارون فى معلوماتهم الطبية . . القاعة واسعة وتعلو عن أرضية المبنى بمقدار درجتين من السلم جلس المتبارون أرضاً هم ورفاقهم . . فى الخلفية جدار حجرة تقفل بستارة على جدرانها الداخلية رسومات ذات تأثيرات أوروبية . أما بابها فمزخرف بزخارف هندسية مربعات تحصر بينها نجمة سداسية (شكل ١٨٥) .

وفى منظر جنازة أبقاخان الذى وضع نعشه فى ساحة مدخل القصر ووقف من حوله الخانوتية ورجال القصر فى المستوى الأول من البناء ، يعلوه قاعات الحريم ورأينا السيدات خارج الحجرات يلقين نظرة الوداع على المتوفى من فوق سور المبنى (شكل ١٨٣) .

وداخل ردهات القصر التى تلى البوابة مباشرة كانت تقام الاحتفالات بمناسبات خاصة ، حيث تتجمع الفرق الراقصة والعازفة والمنشدة فى الصالة الأولى وأمام مدخل القاعة الرئيسية فى القصر أو خلف البوابة الرئيسية . . وعلى المستوى الأعلى نسبياً وتحت بواكى مظللة تحملها أعمدة ذات قواعد وتيجان ضخمة كان يجلس الشعراء والفلاسفة والدراويش المشاركون فى هذه المناسبة (شكل ١٨٦) .

ثانياً : عمارة المبانى من الخارج فى الصور المغولية الهندية :

كثيراً ما كان يرغب الأباطرة والأمراء فى الجلوس فى الطبيعة وسط الجو الجميل والمناظر الخلابة والروائح العطرة للزهور والورود . لذلك كانت تعد لهم جلسات فى الحدائق بالقرب من مدخل أو السور الخارجى للقصر (شكل ١٩٢) .

وأحياناً كان يصمم له مهندس البناء جلسة أو عرش ملكى فى فناء القصر بالقرب من المدخل الرئيسى وربما يكون ملاصقاً لمدخل القاعة الأولى فى القصر . . وتظهر فى الخلفية المبانى العلوية التى تعلو القاعات الأخرى التى تدور حول الفناء الجالس فيه الإمبراطور (شكل ١٩١) . وبدت ضخامة القصور من الخارج ، وعظم المساحة التى شغلتها فى منظر لجهانجير يطل من نافذة الجاروكة ، وهى أعلى نافذة فى البناء بحيث تتيح له مشاهدة أكبر

عدد من الناس ، وسماع رجال بلاطه الواقفين أسفل النافذة مباشرة يبلغونه تقاريرهم اليومية (شكل ١٨٧) . كما رأينا الأفنية الخارجية فى منظر يصور الإمبراطور عائداً من معركة منتصراً ويلج إلى القصر راكباً فيله ووقف حملة الأعلام وقارعى الدفوف ونافخى الأبواق وموكب الأفيال من حوله فى الفناء يستقبلونه فرحين مستبشرين (شكل ٢٠٢) .

وفى لوحة تمثل چنكيزخان فى مجلس طرب وموسيقى ورقص ، أقيم له عرش ضخم فى الفناء أمام مدخل القاعة الرئيسية وعلى مستوى أعلى من مستوى أرضية الفناء . غطى الفناء ثلاث ظلات من القماش السميك واحدة فى الوسط واثنتين على الجوانب . يعلو القاعة التى تلى ظهر الإمبراطور سطح له كرانيش رسم الفنان به طاووسين يمرحان فى الهواء الطلق (شكل ١٩٦).

وكانت بالطبع عمارة الحصون من الخارج تختلف عن عمارة القصور . ففى إحدى اللوحات نرى سور الحصن من الخارج ، كثرت فيه النوافذ التى يعلوها الأسوار العالية التى تؤدى لسطح الحصن . المدخل يتوسط أحد جوانب السور ويعلوه شريط من الكتابة وبالمثل على طول امتداد السور ، أسفل الكتابة زخارفه هندسية دقيقة . خلف سور الحصن مبانى داخلية إحداها مثمن داخله آخر أعلى منه على شكل مسدس . بجواره مبنى آخر مستطيل الشكل (أشكال ٢٠٠-٢٠٢) .

كانت هذه نماذج توضح عمارة المبنى من الخارج وتمثلت فى ضخامة الأسوار وسمك الجدران ، واستخدام الأحجار فى البناء إمعاناً فى الفخامة وزيادة فى المتانة .

ثالثاً : عمارة المدن والحصون فى خلفيات الصور المغولية الهندية :

شغل المصور الهندى خلفيات تصاويره ذات الموضوعات الخارجية بمناظر المدن التى تبدو على المدى البعيد ، وهو تقليد غربى منقول عن التصاوير الأوروبية ذات المناظر الطبيعية .

وكان المصور يرسم فى الخلفية منظره الطبيعى متضمناً التلال على ارتفاعات مختلفة عالية ومنخفضة وربما تتخللها أشجار عالية أو شجيرات صغيرة ذات أوراق كثيفة على أحد جانبى اللوحة ، أما الجانب الآخر فتبدو المبانى المدنية المختلفة الأشكال والارتفاعات وبعضها يرتفع معانقاً السماء ، وقد يتخللها مناظر تلال وأشجار تتقدمها بينما تبدو السماء الصافية المتدرجة الزرقة فى عمق اللوحة .

وينطبق على هذا الوصف (شكل ٢٠٣) حيث نرى على الجانب الأيمن التلال المتدرجة الارتفاع ، ويستمر انخفاضها حتى الجانب الأيسر من اللوحة بحيث نرى مبانى من خلفها متدرجة الارتفاعات أيضاً .

وفى أقصى خلفية لوحة أخرى رأينا المنظر الطبيعى لمدينة ما تقع أسفل تل شديد الارتفاع ذهب الإمبراطور إليه ليصطاد فهود للصيد بها . قام الفنان برسم المدينة منخفضة عن التل المرتفع الذى صعد إليه الإمبراطور مع مساعديه من الصيادين ، فى أقصى الركن الأيسر من اللوحة وتتخللها الأشجار العالية الكثيفة الأوراق (انظر لوحة ٢٦) .

أما مناظر الحروب فكثرت فيها عمارة الحصون بأشكالها المختلفة ذات الأسوار العالية الضخمة والأسطح الواسعة التى كان يقف فيها الجنود يرمون سهامهم ورماحهم على الأعداء. كما أظهر الفنان المبانى المختلفة التى كانت داخل الحصون ربما لسكنى الجنود وتخزين السلاح وعقد اجتماعات للتخطيط للحروب . . . (شكل ١٩٩) .

وفى مشهد آخر نرى فى الخلفية منظر المدينة الطبيعى يملأ خلفية اللوحة وتتقدمه التلال التى ترتفع وتنخفض يعلوها الأشجار الكثيفة الأوراق (شكل ٢٠٣) .

وقد تخفى الأشجار الكثيفة البيوت أو المبانى التى تبدو خلفها فتظهر أحياناً وتختفى أحياناً مما أضفى طبيعية شديدة على المنظر (شكل ٢٠٤) ويتجلى فى منظر تسليم مفتاح المدينة للقائد العسكرى المنتصر ، المدينة بشكل متكامل بأسوارها ، بيوتها ، حدائقها ، بئر الماء الذى يغذى المدينة كلها وإلى آخره من المبانى الخدمية التى لابد من وجودها داخل أسوار أى مدينة متكاملة (انظر لوحة ٤٨) .

وعلى الجانب الأيمن من لوحة أخرى نرى جزءاً طبيعيًا من مبانى المدينة التى يتقدمها التل المرتفع الذى تعلوه الأشجار الشديدة الخضرة (انظر لوحة ٤٩) . ومنظر المدينة هنا يختلف عما سبق شرحه حيث وجدناها تتوسط التلال المرتفعة والأشجار الكثيفة بحيث تبدو من أمامها وخلفها كما رأينا الطريق المؤدى إلى المدينة ، ومبنى آخر يبعد عن المدينة ويبدو أنه بئر ماء (شكل ٢٠٤) وبالمثل منظر آخر لمدينة تتوسط التلال والأشجار التى تبدو من أمامها وخلفها ، بالإضافة إلى مبانى فى مقدمة اللوحة وأخرى فى المؤخرة وهو بئر ماء يتصل بطريق طويل كان يستخدم لنقل الماء على ظهر العربات التى تجرها الثيران (انظر لوحة ٨٣) . وفى منظر عام لقرية نموذجية رأينا مبانى أو منازل المقيمين فى هذه القرية ، وهى عبارة

عن مجموعات من المنازل يؤدى أو يصل بينها طرق برية أو مجارى مائية تستخدم القوارب كوسيلة مواصلات بينها . التركيب البنائى لهذه المبانى بسيط فهى من طابقين يؤدى إليها مدخل تتقدمه درجتين من السلم بالطابقين نوافذ فى كل جهة ويعلو الثانى مبنى آخر يتوسط السطح، فتح من كل جانب . وأحياناً كان يغطى الطابق الثانى سقف جمالونى تحته غرف بها أيضاً نوافذ (انظر لوحة ١٠٥) .

رابعاً : عمارة الحدائق وتقسيماتها الهندسية :

كانت شدة إعجاب الأباطرة بالخضرة والنباتات الطبيعية التى كثر وجودها بالهند وأواسط آسيا حافزاً للفنان كى يبدع فى تصوير هذه الأشياء نزولاً على رغبة راعى الفن وإرضاءً لطلباته التى كانت لا تتوقف عند حد معين .

فرأينا العروش تقام فى وسط الحدائق ليجلس بداخلها الأباطرة متمتعين بالطبيعة من حولهم (لوحة ٢) . . وبالطبع كان المهندس يختار أفضل مكان فى الحديقة حيث تلتف الأشجار والأزهار والورود حول العرش من كل جانب ، كما حرص أن يبنى عرشاً يعلوه ظلة تتخذ نفس شكل العرش الخارجى (شكل المسدس) ، كما كان يتوسط السطح شكل مسدس آخر أصغر من السفلى .

وفى منظر آخر جلس الأمير مع رفاقه فى مكان من الحديقة أمام مدخل قصره ونرى فى الخلفية حديقة جميلة تعلو فيها الأشجار الغريبة الكثيفة الأوراق وسط حشائش وأزهار وورود يانعة . . بين تقسيمة كل حديقة وأخرى طريق من الحجر وربما الرخام يقسم بينهما ، ويتوسط الحديقة سرير عرش فخم وضع على قاعدة ضخمة وتعلوها مظلة (شكل ١٩١) .

وفى (شكل ١٩٦) بنى المهندس مبنى خشبيًا عاليًا يؤدى إليه سلم عال خشبى أيضًا ، وبعد ممر قصير غرفة مظللة بمظلة تحملها أعمدة ، عمود من كل جانب ، فبدا هذا المبنى كالبرج العالى ربما كان يصعد إليه الإمبراطور ليتطلع إلى المنظر من أعلى حيث ظهرت الحدائق الشاسعة الاتساع وأشجارها العالية ذات الأوراق الكثيفة ، كما بدا هذا الكوخ أو البرج العالى مستنداً على جذع ضخم لشجرة ذات فروع وأغصان متينة حتى يتحمل البناء المشيد فوقه .

وفى منظر آخر رأينا حديقة مقسمة إلى مربعات أو أحواض كل حوض زرع فيه نوع

معين من النبـاتات والحشائش ، وفى بعض منها أشـجار داخل حوض ماء مسـتدير (شكل ١٩٣) .

وفى جوسق جميل بنى داخل حديقة غناء وقفت الأميرة تستقبل ضيفها . شيد الجوسق على قاعدة مثمنة عريضة جداً يعلوها قاعدة أخرى أصغر منها ، ثم درجة سلم واحدة تؤدى إلى ردهة صغيرة وقفت فيها الأميرة وخادمتـها تستقبلا الأمير . يليها باب يؤدى إلى حجرة صغيرة للاستراحة . يعلو الجوسق سقف مـثمن يحمله ثمانية أعمدة على كل ضلع عمود . يتدلى من السقف ستـائر اتخذت شكل الفستون ثم كورنيش يعلوها سور وفـوقه آخر ينتهى بكورنيش فستونى الشكل . يتوسط السطح مبنى مثمن صغير فتح من جميع الجوانب سقف بقبة تنتـهى بقمة مدببة الشكل وأيضاً يتـدلى من السقف ستائر فستـونية الشكل وتتدلى من الجانبين لأسفل (شكل ١٨٩) . خلف الجوسق تقاسيم حـديقة غناء ثرية بنباتاتها وأشجارها شديدة الخضـرة . فى المقدمة نافورة ينبثق من حـوضها صنبور طويل ينتهى بشكل عـصفور يخرج الماء من منقاره . يتقـدم النافورة رصيف مبلط وتتخلله أحواض بها شجـيرات صغيرة (شكل ١٨٩) .

منظر يمثل الإمبراطور أكبر واقفاً للإشـراف على بناء حديقة أمر بإنشائها ، وربما لازالت هذه الحديقة قائمة للآن فى باكستان حيث يقال إن الحدائق التى تم تجديدها وترميمها منها ما أمر بابر بإنشائه حين وطأت أقدامه الهند قديماً .

على أية حال الحـديقة لها سور يحيط بـها من كل جانب وبوابة ضخـمة وقف الحارس أمامها . الحديقة كانت مقسمة إلى مـستطيلات زرع كل مستطيل بأنواع مختلفة من النباتات أو المحاصيل المزهرة يتقدم الحديقة حـوض ماء ضخم موصول بالأحواض الأخرى عن طريق شق مجرى مائى يوصل بين حـوض المياه والأحواض المزروعة مجارى مـائية حفرت فى كل حوض بحيث تنسـاب المياه يميناً ويساراً كما قـام الفلاحون بزرع الأشجار الغـريبة والنباتات المزهرة فى أرضية الحديقة تلف بطريقة دائرية حول الأحواض المزروعة (شكل ١٩٤) .

يقف الشاعـر سعدى على منبـر بسيط وضع فى وسط حديقـة مزهرة مليئة بالحـشائش والأشجار والشجيرات والأزهار الرقيقـة من كل جانب ، ولم يترك الفنان فراغاً . كما نرى فى مقدمـة اللوحة نافورة ماء عـبارة عن حوض مربع خـارجى بداخله حوض آخر مـستدير ينبثق منه صنبور ماء (شكل ١٩٠) .

كما كان النساء يفضلن الجلسة المطلة على حديقة كثيفة الخضرة . جلسن هنا فى شرفة ربما أعلى نسبياً عن مستوى أرضية الحديقة يتحدثن ويتطلعن إلى الجمال الأخضر من حولهن، الحديقة كلها مسورة بسور حديدى أو خشبى رفيع ومنخفض (شكل ١٩٢) .

خامساً : عمارة الأكواخ وبيوت القش والبوص :

إلى جانب الكهوف والمغارات التى كان يسكن فيها الزهاد والنساك بعيداً عن حياة الصخب والترف كانت هناك أيضاً الأكواخ أو العشش البسيطة التى لم تكن تكلفهم شيئاً وتبعدهم عن حياة المدينة بلهوها ومرحها التى لا تتلائم مع شخصيتهم ومعتقداتهم . (انظر المغارات والكهوف فى لوحات ٨٠/ ٨٢/ ٨٤/ ٨٥/ ٨٦) . كانت هذه الأكواخ تبنى أيضاً فى الخلاء خارج نطاق المدينة وفى الغالب كان يجلس الزاهد أو الناسك مع ضيوفه أمام كوخه، واضعاً أمامه حطب للتدفئة .

(شكل ٢٠٦) يوضح الكوخ البسيط فى خلفية اللوحة المشيد ربما من الطين ويعلوه سقف مائل ولا توجد به منافذ أو فتحات سوى باب المدخل متوسطاً واجهته الأمامية . . على بعد خطوات منه جلس مجموعة من النساك تحت ظل شجرتين ملتحمتين عند الجذور ثم تفرقتا . كلما اتجهتا لأعلى ثم تتشابك الفروع ثانية وتتداخل الأوراق . كوخ آخر يظهر منه سقفه القش وجوانبه من جذوع الشجر ويختفى بين الصخور والتلال وتتقدمه مجموعة من الأشجار . ثم فيما يبدو طريق واسع يفصل بينه وبين منازل المدينة التى ترى على المستوى البعيد (شكل ٢٠٧) . كوخ آخر يجلس أمامه الإمبراطور والناسك صاحب الكوخ . حيث تبدو أمامه ردهة ضيقة وصغيرة جلس فيها صاحب الكوخ وضيفه بالكاد تتوسطهما فتحة المدخل . ويبدو أنه من القش وذلك لحجمه الصغير جداً رغم أن طول الناسك الجالس لا يتناسب مطلقاً مع حجم الكوخ الصغير سقفه المنخفض (شكل ٢٠٨) .

(شكل ٢١٠) يمثل منظر كوخ مبنى من القش والبوص المجمع مع بعضه ومربوط بحبل قوى . ونرى صاحب الكوخ جالساً أمامه على حصيرة وضع فوقها كوب ماء وقنينة مقلوبة. من خلفه بدا المبنى وربما كان للاستراحة فقط لأنه لا يصلح للنوم . له ثلاثة جدران فقط لأنه مفتوح من الأمام . الجوانب من جذوع الشجر ومجدولة إلى منتصفها بالبوص . أما الجدار الخلفى فوضع البوص متجاوراً جنب بعضه البعض رأسياً ثم يحزمه حبل متين يلتف من حوله من الأمام والخلف . . وفى واجهة الاستراحة مقعد أيضاً من البوص .

وبالمكان نفسه أيضاً ساقية لرفع الماء وجلس فلاح فوقها يراقب الأمر (شكل ٢١٠) . شكل آخر لكوخين ظهرا خلف ثلاثة أشخاص جلسوا أمامهما أحدهم قواس والآخر عازف قيثارة والثالث عابر سبيل (شكل ٢١١) يتضح أنهما مشيدان من الطوب اللبن المتماسك مع بعضه البعض بالطين أما السقف الجمالونى الشكل فهو من الخشب وتحمله أفرع أشجار متينة وضعت أفقياً ورأسياً ، ووضعت حول كل عمود مجموعة من الصخور حتى لا يسقط . وفى لوحة تمثل حياة القرية مجموعة من الأكواخ المتناثرة بعضها ذو سقف جمالونى ربما من القش أو الحصير وخالى من النوافذ وليس به سوى فتحة المدخل كما يلف حوله من كل جانب سور منخفض (شكل ٢٠٩) . وفى نفس اللوحة بيوت صغيرة لها سقف بسور منخفض ينتهى من أعلى بفستونات (شكل ٢٠٩) .

كانت هذه نماذج من الأكواخ والبيوت الصغيرة التى وردت فى الصور المغولية الهندية ، وهى لا تختلف عن بعضها البعض لأن أهم ما يميزها البساطة وأنها تؤدى الغرض بالنسبة لقاطنيها وهو الحماية والمأوى فى هذه المناطق النائية الواقعة خارج كردون المدينة . كما تشابهت المواد المستخدمة فى تشييدها وهى المتوفرة فى الطبيعة من حولهم مثل : الطين ، الحجارة ، أو الصخور الصغيرة ، أفرع الأشجار المتينة ، القش لتغطية السقوف ، وأحياناً البوص لعمل مقاعد أو استراحات بسيطة . وكثيراً ما كان يزور الأباطرة والأمراء هؤلاء النساك والزهاد حيث يسكنون فى الكهوف أو المغارات أو الأكواخ طلباً للنصح والمشورة .

وبصفة عامة لم تكن أساليب وطرق البناء تختلف كثيراً عما نعرفه اليوم حيث رأينا فى (لوحة ٩٤ ، شكل ١٩٨) الإمبراطور أكبر واقفًا يشرف بنفسه على بناء مجموعة من المبانى الخاصة به . . ولم يقف بعيداً بل أخذ يوجه العمال ويناقشهم فيما يقومون به من أعمال .

ازدحمت اللوحة بعمال البناء ، بالإضافة إلى المرافقين للإمبراطور وأيضاً المشرفين على العمل . . كل مجموعة من العمال كانت مكلفة بعمل شىء وكل فى مجال تخصصه . . ففى المقدمة رأينا طائفة العمال الذين نطلق عليهم بلغة العصر «نجار مسلح» الذى يقوم بالشاكوش الضخم والمسمار الرفيع بعمل ثقوب فى الخشب المستخدم فى عمل الأبواب والنوافذ وربما الجدران والسقوف المبطنة من الداخل . . يليهم العمال المكلفين بغربلة مواد البناء المكونة من الرمل والأسمنت ثم خلطها بالماء بعد تخليصها من الشوائب أو الأحجار الكبيرة الحجم ووضعها جانباً ربما لصحنها ثم استخدامها فى الخلطة ، وبعد أن تخلط توضع

فى طبق غويط يقـوم بحمله الشيـالون لتوصيلهـا للعمال المكلفين بعـمل الجدران عن طريق لصق الطوب بالمونة المخلوطة .

ومن اللوحة أمكن التعرف على الأدوات المستخدمة فى البناء مثل السقالات الخشبية التى يصعد وينزل عليها العـمال المكلفين بنقل المونة المخلوطة إلى البنائين الموجودين أعلى البناء ، المصفى أو الغربال المكون من ساقين من الخشب فى وسطهم صندوق خشبى مربع مفتوح من أعلى ومثبت به من أسفل شبكة سلك أو معدن قوى به ثقوب يتيح غربلة الرمل من خلالها . أيضاً الصـحون العـميـقة التى كان ينقـل فيهـا المونة من أسفل لأعلى عـبر السـقالات. الشاكوش والمسمار أو الخابور الحديد المدبب من أسفل وله رأس من أعلى ويستعمل فى عمل ثقوب بالخشب . الـدقماق الذى كان يدق به على الأحجـار والصخور لتتـحول إلى حصى صغير يخلط مع المونة . الجاروف الذى يستخدم لغـرف المونة ووضعها فى الأطباق . أعتقد أن كل هذه المواد والآلات لازالت تستخدم إلى يومنا هذا ولو فى عمل البيوت الصغيرة التى يشيدها عـامة الناس للسكنى . على أية حال ألقت هذه اللوحة الضـوء على أساليب ومواد البناء التى كانت مستخدمة فى تلك الفترة .

وبعد هذه الدراسـة المستفيـضة لأشكال المبانى المخـتلفة فى الصور المغـولية الهندية من الداخل والخارج ، وكذلـك مواد البناء والآلات ، المستخـدمة فى التشييـد والبناء وجدنا أن المهندس والعامل الهندى لم يقل مهارة وبراعة عن مثـيله فى الوقت الحالى حيث كان مراعياً لنسب ومقاييس دقيقة فى البناء يدل عليها فـخامة ومتانة المبانى التى تناولناها بالشرح المفصل الدقيق ، وفرغناها بالأشكال كلما أمكن لنا ذلك .

نتائج الدراسة

لا شك أن بلاد الهند وحضارتها الضاربة فى عمق التاريخ ، أعطت الفنون الهندية وبوجه خاص فن التصوير قيمة وروعة خاصة ، ومن دراستى فى مرحلة الماجستير وكذلك الدكتوراه عشت فى جوانب ورحاب التصوير الهندى فى عصر أباطرة المغول وأحاول هنا أن ألقى الضوء على أهم نتائج هذا البحث :

أولاً : يقصد بكلمة الهند فى هذا البحث ، شبه القارة الهندية والتى تضم الهند باكستان وبنجلاديش .

ثانيًا : الأصل فى كلمة الهند أنه اسم مشتق من اسم الإله « اندرا » إله الهند القديم وربما يرد أصلها إلى مدلول دينى أو أن يكون لهذا الاسم أصل لغوى .

ثالثًا : كلمة هند تعنى أيضًا فى اللغة السنسكريتية نهر وكلمة « ستان » هى لاحقة مكانية أى دالة على المكان فى اللغة الفارسية وبصفة عامة فإن كلمة « هندوستان » يعنى الأراضى المتميزة بوفرة الأنهار .

رابعًا : يلاحظ فى معظم التصاوير التى رسمت لتسجيل تسليات البلاط اشتمالها على أجزاء من أنهار أو أدغال وأشجار مما يدل على العلاقة القوية التى ربطت بين الأنهار وبين الناس فى بلاد الهند . بل وصل الأمر إلى حد تقديس حياة الأنهار وإقامة المعابد لها . تدل الرسومات المنقوشة على الأوانى الفخارية والأختام المكتشفة فى الهند والتى ترجع إلى عام ٣٢٠٠ ق.م على تقديس الهنود منذ القدم للماء بشكل عام وللأنهار .

خامسًا : تركز الاستيطان الإسلامى فى بلاد الهند فى المناطق العلوية الثلاث « وادى الكنج ، وادى السند ، وادى البنجاب » .

سادسًا : كانت المناطق الثلاثة السابقة مهجرا رئيسيًا للأدباء والشعراء والفنانين الذين رحلوا من مختلف أنحاء العالم الإسلامى وخاصة من بلاد فارس المجاورة إلى المقر الرئيسى للحكم المغولى فى الهند .

سابعًا : تأسست أهم وأكبر المدن الإسلامية على ضفاف الأنهار الرئيسية فى الهند ، مثل مدينة « الله أباد » عند ملتقى نهر الكنج مع نهر جمنة ومدينة « أكرا » ومدينة «دلهى» على

نهر جمنة ، ومـدينة لاهور فى منطقة البنجاب ، هذا بالإضافـة إلى المدينة المهمة فى تاريخ فن التصوير الإسلامى وهى مدينة « فتح بور » .

ثامنًا : تأسست فى هذه المدن السابقة أكاديميات فنيـة برعاية الحكام المغول والمثير للدهشة أن كل مدينة مـن هذه المدن كانت لها صـفة فكانت لاهور تلقب « بدار السلـطنة » وكانت دلهى تلقب « بدار الملك » وكـانت « أكـرا » تلقب « بدار الخلافـة » وكانت « فـتح بور » تلقب بدار السرور .

تاسعًا : تتميز بلاد الهند بتـقلب المناخ ، فالأنهار تتغير كمية المياه بها من عام إلى عام وكذلك درجات الحرارة بها تتغـير من منطقة إلى أخرى وأدى ذلك إلى تنوع الموضوعات فى تصاوير المصور الهندى فى العصور الإسلامية . ذلك أن الحاكم كان يقضى الشتاء فى منطقة لاهور ، ثم يعود إلى فتح بور ليقضى بها الربيع وفى كل سـفر وترحال للحاكم يرحل معه المصور ليسجل لنا موضوعات تصويرية مختلفة .

عاشرًا : هناك علاقة وثيقة بـين أشعار الشعراء والذين كتبوا أشعـارهم بالطبيعة والزهور والأشجار ، بينما قام المصور يرسم تصاوير تعكس تسليـات البلاط والحياة اليومية للناس فى بلاد الهند وكانت رسـومات المصور انعكاسًـا لأشعار الشعـراء ، وكل منهم عبر عن البيـئة الهندية بصدق كبير ، وكانت التصاوير فى معظمها مظهرًا من مظاهر محاكاة البيئة والواقع . كما سوف نفصل ذلك فيما بعد .

حادى عشر : يلاحظ التنوع الشديد فى ملامح الوجوه فى الصـور المغولية وخاصة تلك التى تمثل « تسليات البـلاط » ويرجع ذلك فى اعتقادى إلى ذلك التنوع الشـديد فى عناصر السكان ، الذين كانوا ينحدرون من عـروق متباينة جدًا ، سواء فى أحـجام الأجسام أو فى ملامـح الوجوه ، التى كـانت تتأرجح بين اللون الأسـود الزنجى والأبيض ، وبين الجـمال الباهر وأقصى درجات البشاعة فنسـتطيع أن نميز فى الصورة المغولية الهندية بين سكان البلاد الأصليين ، والهنود والمسلمين .

ثانى عشر : سيطرت الجوانب الروحـية على موضوعات التصـوير المغولى الهندى سواء المتعلق منها بتسليات البلاط أو تلك المتعلقة بحيـاة الشعوب ، فانتشار صور الزهد والتصوف والنساك ، الذين ينتمـون إلى أجناس متنوعة ، وإلى ديانات متنوعة ، وربما جـاء نتيجة لأن شخصية الهندى يميزها الإذعان والتسليم بالقدر فهو يزهد الحياة ولا يهزه الموت ، فلا يحاول

تجنبه ، فهـو يرى أن كل عمل الفرار منه لا يجدى نفـعًا وتوضح هذه الصفة سـبب انتشار الفرق الصوفية فى المناطق الهندية التى خضعت للحكم الإسلامى بشكل كبير ، خاصة تلك التى نادت بالقضاء والقدر والتى عرفت بالقادرية والتى أسسها عبد القادر الجيلانى .

ثالث عشر : يلاحظ أن الصور المتعلقة بـالحكام عكست شكلاً من أشكال الطاعة المطلقة والاحترام الواضح للحكام بل وتصل إلى حد التقديس .

رابع عشر : تعلق الهندى بأهل العلم من الفقـهاء والعلماء ، فقـد عكست أيضًا الصور احترامًا لكبار السن والفقهاء والنساك ، يتضح ذلك من الجلسات التى جلسها الحكام والناس أمام المتصـوفين والنساك ، فيذهب الحـاكم إلى مقر هؤلاء للتبرك بـهم ، أو سؤالهم الدعاء له ، أو سؤالهم عن الطالع والمستقبل .

خامس عشر : اتفقت صفات التسامح التى دعا إليـها الإسلام مع صفات التمسك بالقيم والعادات والأخلاق التى وجدت فى الحضارة الهندية ، ولذا جاءت التصاوير المغولية الهندية وخاصة التى تتعلق بحياة الشعوب خالية من الطبقية بين شخص وآخر أو حرفة وأخرى .

سادس عـشر : عكست الصورة الهندية مؤثرات مـختلفة بعضهـا نابع من حضارة الهند وتقاليـدها القديمة ، كمـا ترك المناخ والجو الحار أثره الواضح فى الـطابع الهادئ الذى يصل إلى حد الكسل والخمول ، والإذعان والتسليم بالقضاء والقدر ، فالبيئة تركت أثرها الواضح فى تشكيل الشخـصية الهندية وبطبيـعة الحال شخـصية المصور الذى عكس مـرة أخرى فى رسومه البيئة المحيطة بكل مظاهرها .

سابع عشر : ظهرت المرأة فى العديد من التصاوير التى تعكس تسليات البلاط ولم تظهر المرأة فى التصـاوير التى عكست حياة الشـعوب إلا نادراً ، والمرأة فى المجتمع الهندى كـما عكستها التـصاوير هى شخصية مهمـة طالما هى متزوجة وتعيش حياتهـا الأسرية ، فالأسرة هى أساس المجتـمع الهندى . والزوج له سلطات مطلقة على زوجتـه ، ويلاحظ فى معظم الصور المغوليـة الهندية أن المرأة هى التى تسعى إلى الرجل سواء لضعفهـا الشديد تجاهه، أو لاحترامها الشديد لكل رغباته ومطالبه فالمرأة الهندية بلا زوج لا كيان ولا قيمة لها .

ثامن عشر : عكس المصور المغـولى صور المرأة وفقًا لأصنـاف النساء فعلى سبـيل المثال رسم المرأة «الشاكـية» تلك التى تقـدم شكواها إلى الحاكم أو إلى شـخصيـة مؤثرة ، ورسم أيضًا صورة المرأة الفاسقة المستهتـرة ، كما رسم أيضًا صورًا للمرأة الصالحة وهذه الأنواع من النساء هى كل ما ظهر فى التصاوير المغولية الهندية .

تاسع عـشر : تنوعت رعاية الـفنون من قبل الحكام المغول وفـقًا لدرجـة إيمان كل حاكم بجدوى الفن وأهميـته ولم يكن أمام حكام المغول فى رأيى أى خيـار سوى المضى فى رعاية الفنون وخاصة فن التصوير وذلك لأنهم حكموا بلادًا عميقة الجذور فى مجال الفن ، يشهد بذلك انتشار فن التصـوير قبل دخول المغول إلى بلاد الهند فالتصـاوير انتشرت على الجدران فى داخل المبانى الخاصة والعامة ، وكانت كلها تتناول موضوعات أسطورية .

عشرون : على الرغم من شيـوع فن التصوير فى بلاد الهند قبل دخـول المغول ووجود مدرسـة محلية للتصـوير ، إلا أن تأثير أباطرة المغول أدى إلى انحـسار التقاليـد المحلية فى التصوير وإحلال التقاليد الفارسية المجلوبة مع المصورين الإيرانيين من خارج الهند .

حادى وعشرون : على الرغم من التأثير الإيرانى الواضح على أسـاليب التصوير المغولى - خاصة فى بدايته إلا أن تفاصيل الصورة ومفرداتها ظلت قوية الصلة بالبيئة المحلية.

ثانى وعشرون : تعد الصور التى وصلت إلينا من عصر بابر قليلة نسبيًا ، نظرًا لأن فترة بابر كانت فى معظمها فترات قتـال ومعارك للسيطرة على بلاد الهند ، ونتيجة لذلك ظهرت تصاوير عصر بابر كلها تعكس الطابع الحربى وتظهر المعارك التى خاضها هذا الحاكم تجاه كل أعدائه ومع ذلك ظهـرت أيضًا روح بابر الشاعرية فى كـثير من الصور التى تعكس الطبـيعة المسالمة الشاعرية والزهور الجمـيلة والأشجار الباسقة الجميلة .. وفيـما يبدو أنه شغف بهذا النوع من التصاوير ولذا أقبل المصور المغولى على رسم هذه الصور إرضاءً لراعى الفن بابر .

ثالث وعشرون : اختلفت التصـاوير التى عكست تسليات البلاط فى عـصر همايون عن التصاوير التى ترجع إلى عـصر بابر ، وذلك لاختلاف الشخـصيتين فقد كـان همايون قائدًا عسكريًا مـوهوبًا ، إلا أنه من جهة أخـرى كان مدمنًا لشـرب الخمر وتعاطى الأفـيون ولذا جاءت الكثـير من الصور من هذا العـصر تعكس مـوضوعات الشـرب والجلسات الماجنة ،

ويرجع الفضل لهمايون فى التأثيرات الفارسية على الصورة المغولية الهندية فهو الذى استقدم العديد من المصورين الإيرانيين .

رابع وعشرون : لم تظهر العناصر الهندية فى مفردات وتفاصيل الصورة فى عهد همايون، فكل ملامح الأشخاص فى الصورة المغولية فى ذلك العصر كانت ملامحًا إيرانية، ونادرًا ما كان يظهر شخص ذو ملامح هندية وربما كان ذلك راجعًا إلى إقامة همايون نفسه فى البلاط الصفوى واصطحابه لفنانين صفويين .

خامس وعشرون : تغيرت تفاصيل الصورة المغولية الهندية فى عصر أكبر ، وفقًا لتغير الفكر السائد فى بلاد الهند فى ذلك الوقت ، فالفكر الذى طرحه «أكبر» باعتباره الإمبراطور المغولى الذى ولد على أرض الهند ، لم يكن لديه الغضب على الشخصية الهندية كما هو الحال بالنسبة «لبابر» الذى كان يضيق بالهند ومناخها وطقسها ، وطبيعة البشر فيها، ولم يكن «أكبر» مثل «همايون» معجبًا بالحضارة الإيرانية ، ولذا فإن موضوعات الصور فى عصر أكبر كانت مليئة بتفاصيل هندية سواء من حيث ملامح الأشخاص الذين ظهروا بكثرة فى التصاوير المغولية الهندية بملابسهم الهندية والمميزة وهكذا كان فكر أكبر المتسامح والذى يرى فى بلاد الهند مجموعة من الأجناس ، مجموعة من الديانات يجب أن تندمج مع بعضها البعض لتعيش فى عالم واحد ، وديانة واحدة . هذا بالنسبة لتفاصيل الصورة ، أما بالنسبة لموضوعات الصورة فلم تتغير حيث كانت كلها تعكس تسليات البلاط بالموضوعات المعتادة ، من مجالس طرب وشرب وموسيقى ، أو مجالس حكم أو استقبالات أو حتى معارك منتصرة للحاكم ، أو صور الحاكم فى داخل بلاطه مع نسائه ومحظياته ، فالموضوع الملكى لم يتغير وإنما التفاصيل والمعالجة ، فالتصاوير تتغنى بالطبيعة الهندية وتعكسها وتظهر النساء والرجال الهنود فى ملابسهم التقليدية وملامحهم الخاصة .

سادس وعشرون : انتقل تأثير الفكر الواقعى للإمبراطور «أكبر» إلى رعايته للمصورين، التى بدأت تنم عن أسس واقعية ، ذلك أن الإمبراطور أصبح يمثل العين الناقدة والمتذوق الواعى للفن ، فهو لم يمول العملية الفنية فحسب ، بل يشارك فيها من خلال رؤية صادقة، فهو يرى فى المصور شخصية جديرة بالاحترام ، يؤمن بالله ، بل هو أكثر إيمانًا من غيره، لأنه حين يرسم ويُبدع ولا يستطيع إكساب الحياة لكل ما رسمه من كائنات يزداد إيمانه بالله الذى أبدع وصور الكائنات وأعطاها الحياة .

سابع وعشرون : انعكست الرؤية الواقعية لأكبر على التصاوير التى عبرت عن حياة الشعوب الهندية ، فمن ناحية إعداد الصورة نجدها زادت ، أما من الناحية الفنية فقد أصبحت الصورة أكثر واقعية ، فهى تعبر عن ملامح بشرية دون أن يحاول المصور أن يجمل واقع هذه الملامح ، بل كان يتعمد إظهار تفاصيل الوجه المجعدة والأجسام النحيلة كما هى فى الواقع، كما كان يظهر الفقر الواضح فى البيئة المحيطة سواء فى الأكواخ التى سكنها هؤلاء، أو فى بيئة الأدغال والغابات الطبيعية ، التى اختلفت تمامًا عن الحدائق الجميلة التنسيق التى عاش فيها الحكام .

ثامن وعشرون : يبدو أن هذه الروح الواقعية التى ميزت «فكر» وحياة أكبر ساهمت إلى حد كبير فى شغفه بالتصاوير الأوروبية يظهر ذلك فى خلفيات الصور المغولية الهندية وبطبيعة الحال تلك التى عبرت عن موضوعات « تسليات البلاط » .

تسع وعشرون : تجابه التصاوير التى عملت فى أيام « أكبر » أمران هما دقة العمل الفنى فيلاحظ على الصور أنها نفذت بدقة شديدة وعناية فائقة ، أما الأمر الثانى فهو رغبة الفنان الشديدة فى إضفاء طابع جمالى واضح على الصورة من خلال استعمال ألوان متناغمة أو حشد مناظر طبيعية جميلة ، أو إبراز « عمارة » مليئة بالعناصر والنسب الجميلة .

ثلاثون : لم تختلف التصاوير المغولية الهندية فى عصر «چهانجير» عن تلك التى عملت فى عهد «أكبر» من حيث الموضوعات فظلت موضوعات تسليات البلاط تعبر عن جلسات الحكم والموسيقى والطرب والشرب والجلسات الخاصة فى داخل أجنحة النساء بالقصور .

واحد وثلاثون : استمرت رعاية چهانجير للتصوير بنفس روح والده «أكبر» ولكن يلاحظ أن أعداد المصورين قد زادت فى البلاط الإمبراطورى - وإن كان چهانجير قد تخلص من العديد من المصورين الذين كانوا يعملون فى المرسم الملكى أيام أبيه .

اثنان وثلاثون : استمرت الروح الواقعية عند بعض مصورى عصر چهانجير وشاه جيهان، وخاصة فى رسم موضوعات غير معتادة فى التصوير الإسلامى مثل « موضوع الموت » وتظهر (لوحة ٩٣) حداد لوفاة أبقاخان ؛ ومغسلة دار الخلافة (لوحة ٩٨) شكل من أشكال الواقعية غير المسبوقة فى التصوير الإسلامى نستطيع القول بأن ذلك كان صفة من صفات عصر چهانجير ثم شاه چيهان ، لأن الصورة لم تتكرر ، وربما كان ذلك من إنتاج بقايا

مصورى عـهد أكبر أو أن المصور المغـولى الهندى تأثر بالواقعية الأوروبـية ، وإن كنت أميل إلى الرأى الأول .

ثلاثة وثلاثون : تميز عصر جهانجير بالميل إلى تسجيل كل شىء حوله ، فهو يسجل صور رجال بلاطه ، يسجل أنواع الزهور والأشجار والحيوانات والطيور فى عصره .

أربع وثلاثون : تمحور فكر جهانجـير حول كونه سلطان يستمـد سلطته من الله عز وجل ولذا جاءت معظم تصاويره فى داخل البلاط وهى تعكس قوته فهو ملك العالم وحاكمه من وجهـة نظره ، يقف على الكرة الأرضية تحـرسه الملائكة ، يستـقبل وفود العـالم يعيش فى الحاضر ويستمد كيانه وقوته من قوة أبائه وأجداده الذين ظهروا إلى جواره فى الصور ، فهو يجلس معهم ويتحدث إليهم حتى يزداد قوة على قوة .

خامس وثلاثون : يعتبر جهانجير من رعـاة الفنون الذين لهم خبرات واسعة فى مجال فن التصوير ، فكان يستطيع أن يعرف كـل جزء من الصورة ، ومن المصور الذى قام برسم هذا الجزء .

سادس وثلاثون : سمح جهانجـير للمصور بأن يتركـه يرسم صورته فى إطار الصورة من الخارج .

سابع وثلاثون : ظهرت كـميات كبـيرة من تصاوير أهل الحـرف والصناعات ، فى إطار الصور المغولية الهندية وكانت هذه الصور تمثل وجهة نظر واقعية لجهانجير .

ثامن وثلاثون : تُعـد صورة « عنايت خـان » على فراش الموت وهو يحـتضـر من أروع الصور التى أظهرت قدراً كـبيراً من الواقعية فى الصور المغـولية الهندية ، ذلك لأن الصورة أظهرت شكلا جديدا لموضوع لم يظهر قبل ذلك فى مدارس التصوير الإسلامى ، فلم تظهر صورة «الموت» بهذه الصورة الواقعية واقتـصرت الموضوعات المتعلقة بالموت على إظهار منظر الجنازة أو البكاء على المتوفى أو منظر القـبر من الخارج فقط ، ولذا فإن تصـوير أحد رجال الحاشية وهـو فى النزع الأخير من عمره ، علما بأنه أحـد رجال البلاط - يعتبر نقلـة كبيرة ونوعية أيضًا - خاصة أن الرجل قد مات بعد يوم واحد من رسمه .

تاسع وثلاثون : أظهرت معظم التصاوير التى عكست تسليات البلاط علاقة الطاعة المبالغ

فيـها من قـبل أفراد الشعـب تجاه الحاكم «چهـانجيـر» ويبدو أن هذا النوع من الموضـوعات استخدم لهدف إعلامى تجاه أعداء چهانجير لإظهار قوته وتمسك الناس به وطاعتهم له .

أربعون : لم تقـتصـر صور تسليـات البلاط فى عـصر چهـانجيـر على المخطوطات أو المرقعات فحسب ، بل تعدى ذلك إلى تغطية جدران القصور التى يعيش فيها الحاكم بالصور ومن المثير للدهشة أن مـعظم قصور الحكام المعاصرين للدولة المغولـية الهندية سواء فى شرق العالم أو غـربه ، كانت مليئة بالتـصاوير الجدارية الضخـمة التى كانت فى معظمـها تعكس حياة البلاط .

واحد وأربعون : أظهرت صور حيـاة الشعوب فى المدرسة المغولية الهنـدية قدراً أكبر من الحيوية والواقعية فى مـقابل التكلف الواضح فى تصاوير الحكام ، وعلى الرغم من أن صور الحكام قد عكست طابعاً واقعياً أيضاً لأن المصور قام برسم هذه التصاوير من خلال الملاحظة المباشرة إلا أنه قد أضاف طابع النبل والتكلف الملازمين لهذه الشـخصيات ، بينما اقتصر فى تصـاوير الناس على الجانب الواقـعى فحـسب ، ولذا جاءت تصـاوير أفراد الـشعب أكـثر حيويةً، تعبيراً عن الواقع من تصاوير موضوعات تسليات البلاط .

اثنان وأربعون : استطاع الفنان المصور فى عـصر جهانجير أن يعـبر عن المثل السائدة فى عصره ، حيث انتـشر فن التصوير الشخصى للحاكم ورجـال بلاطه بطريقة لا نظير لها فى التصويـر الإسلامى أو فى المدرسة المغوليـة الهندية ، فقد أظهر الفنان الحـاكم الذى أخضع العالم لمشيـئته من خلال موضـوعات إبداعية اشتـرك فيها خيـال الفنان وقدراته ، ويبدو أن الأمر قد شارك فيه مئات الفنانين الذين عـاشوا هذا العصر واستكمل الفنان من خلال رسمه صور النساك والزهاد والفقهاء ، واسـتكمل هذه المنظومة بأن أعطى للجانب الدينى حقه فى مسحة الجلال والشجن التى سادت ملامح وجـوه النساك والعباد والزهاد والفقهاء ، مما أدى فى رأينا إلى إظهار السمة الإنسانية للعقيدة الإسلامية والطابع المتسامح لرموزها .

ثلاثة وأربعون : أظهرت تصاوير الحـدائق والحقول والغابات المنظمة ، مـيدانا جديدا لم يكن معروفا فى التصوير الإسلامى ، وقـد استكمل المصور المغولى الهندى بهذه الموضوعات الطابع الفخم والفنى والثراء المبالغ فيـه والذى أظهرته موضوعات البلاط ، على أن الواضح فى هذه التصـاوير التزام المصور بالنسب والمـقاييس والأحجام فى رسـمه الحقـول والحدائق والتى كانت تضـيق كلما أوغلت عمقـا ، والشخوص وهم يتضـاءلون حجما كلمـا ابتعدوا

ونأوا ، ولقد رسمت هذه الصور الأنيقة فى كل مراحل المدرسة المغولية الهندية وبخاصة عصر جهانجير وشاه جهان وكانت هذه الصور تجمع من خلال تفاصيلها الأنيقة بين المباهج المبالغ فيها ، وبين طابع الغنى والثراء الذى يرضى الأباطرة والحكام ، ومن جهة أخرى يشبع رغبة المصور وطموحه لإظهار إبداعه من خلال الفرشاة الدقيقة والألوان البراقة المتناغمة ، والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة ، والحلى المتنوع .

أربعة وأربعون : بدأ طابع التكلف فى التصاوير المغولية يظهر فى عصر شاه جيهان ، وكان هدف المصور الأول الذى يسعى إليه هو التعبير من خلال الصورة وخاصة فيما يتعلق بموضوعات البلاط عن الثراء الشديد للحكام ، وقد التزم المصور التكلف سواء فى رسم الآدميين أو النباتات والزهور أو حتى الصخور والجبال وأصبحت خطوط الفنان أكثر أناقة ، ويلاحظ أن هناك إسرافا واضحا فى رسم الموضوعات المتعلقة بالبلاط كالصيد ، والقنص ، ومناظر المعارك الحربية أو حتى مجالس البلاط حيث قدم الفنان روائع أنيقة فيها إفراط فى التكلف يجارى حالة الثراء التى ميزت الحكام فى هذه الفترة .

خمسة وأربعون : استمر الطابع الإنسانى فى رسم صور الحرفيين من المصورين وأهل الحرف الأخرى ، كما اتسمت أيضا تصاوير النساك ورجال الدين وأهل التصوف بقدر كبير من الطابع الإنسانى سواء فى الأدوات المستخدمة أو الملابس أو الأوضاع التى ظهر فيها هؤلاء الأشخاص فى الصور ، على أن الملاحظ زيادة عدد تصاوير المتصوفة والنساك فى هذه الفترة عن المراحل السابقة .

ستة وأربعون : أظهرت التصاوير المغولية الهندية اهتمامًا واضحًا ، برسوم العمائر على اختلاف أنواعها ، وبالتفاصيل الموجودة عليها هذه العمائر ، ويلاحظ الاتفاق بين موضوع الصورة وبين رسم العمائر ، حيث يلاحظ الاهتمام بالطابع الأنيق والمبالغ فيه للعمارة ، فى تصاوير تسليات البلاط التى أظهرت قصوراً رائعة وجميلة ، أو أجزاء من مساحات هذه القصور ، وفى بعض الأحيان أظهرت لنا التفاصيل الداخلية لهذه القصور مثل غرف نوم الحكام أو أجنحة النساء .

سبعة وأربعون : فى مقابل تصاوير القصور والعمارة الأرستقراطية ، ظهرت أيضا فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية العديد من صور الأكواخ وبيوت الفقراء ، والتى كانت فى معظمها خالية من التفاصيل وتظهر الطابع الفقير لها ، الذى يتناسب مع موضوعاتها ، ومما

يثير الدهشة أن البيئة المحيطة بهذا النوع من المبانى ، كانت تتفق مع طبيعة هذه المبانى وأصحابها فأحاط المصور هذه الأكواخ والبيوت الفقيرة بالأعشاب غير المنتظمة والأشجار غير المهذبة ، والغابات الموحشة - فى مقابل الحدائق والزهور والمتنزهات حول وداخل القصور ، فكان ذلك إدراكًا واقعيًا من المصور لطبيعة موضوع الصورة بطريقة شمولية .

ثمانية وأربعون : شهد فن التصوير المغولى بصفة عامة كثرة عدد تصاوير النساء سواء فى الموضوعات العامة وخاصة موضوعات تسليات البلاط أو فى الموضوعات الخاصة بالنساء أو فى صور منفردة لهن ، والملاحظ أن ندرة تصاوير النساء فى مدارس التصوير الإسلامى لا تنطبق على المدرسة المغولية الهندية ، التى شهدت اهتماما واضحا بتصاوير النساء .

تسعة وأربعون : يلاحظ ندرة تصاوير الأطفال فى المدرسة المغولية الهندية سواء فى الموضوعات الخاصة بالبلاط أو تلك المتعلقة «بحياة الشعوب» وقد اتفق ذلك مع مدارس التصوير الإسلامى التى شهدت ندرة واضحة فى تصاوير الأطفال بصفة عامة .

خمسون : جمع المصور الهندى فى بعض الأحيان بين حياة البلاط وبين الحياة اليومية للناس فى صورة واحدة ، ففى المصور خلفية الصورة لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ومع هذه البيوت ظهرت فيلة وعربة تجرها الخيل وبعض مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية فى قرى الهند ، بينما جعل موضوع البلاط فى مقدمة الصورة حيث يظهر عازف موسيقى يقوم بالعزف لمجموعة من النبلاء أو الأرستقراط .

واحد وخمسون : انعكس الخلاف بين شاه جيهان وأبيه «جهانجير» على فن التصوير سواء فى المبالغة فى إضفاء طابع البذخ والترف فى التصاوير التى تظهر شاه جيهان كحاكم غنى ثرى ، بينما أظهرت الصور جهانجير والجيوش وراءه تطارد ابنه شاه جيهان الخارج عليه، وهكذا انقسم المصورون إلى قسمين كل قسم يعبر عن مصالح الحاكم الذى يتبعه .

اثنان وخمسون : تميز عصر شاه جيهان بظهور التصاوير التى تظهر الحياة الأسرية ، والتى ربما كانت انعكاسًا لسعادة الإمبراطور بزواجه من «نور محل» التى لقبت بلقب «ممتاز محل» أى المختارة من بين نساء القصر وكانت تنعم إلى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلا حتى وافتها المنية ، فشيد لها شاه جيهان ضريحا تخليدا لذكراها. وهكذا كان المصور يعبر عن الفكر السائد فى عصره بشكل واضح .

أربعة وخمسون : على الرغم من أن فن التصوير قد بلغ ذروة تطوره ونهضته فى عهد شاه چيهان، إلا أننا لاحظنا أن هناك اتجاهًا نحو الاضمحلال سواء فى الاتجاه نحو التكلف أو التركيز على الإبهار والمبالغة فى رسم التفاصيل بطريقة تدعو أحيانا إلى الملل .

خمسة وخمسون : ظهرت حيوانات وطيور البلاط إما منفردة أو فى جماعات مثل الفيلة والجياد والطيور النادرة بأنواعها فى معظم التصاوير المغولية التى ظهر فيها الحكام والنبلاء ويبدو أن المصور أراد بها التأكيد على عظمة البلاط المغولى وقوته .

ستة وخمسون : ظهرت بعض التصاوير التى تؤرخ لعصور المغول بالهند ، ويبدو أن أباطرة المغول هم الذين أمروا بتدوين تاريخ الدولة المدعم بالتصاوير ، ولم تخل هذه التصاوير من المبالغة فى دور الحاكم القائم حين رسمت الصورة .

سبعة وخمسون : خرج أورانجزيب على أبيه ونحاه عن الحكم ، كما فعل شاه چيهان نفسه مع أبيه چهانجير ، وكما فعل چهانجير مع أبيه أكبر ، ومع ذلك لم نلاحظ انعكاسًا واضحًا لهذه القلاقل على فن التصوير ، إذ حرص كل حاكم على رسم نفسه مع أجداده وأبائه ، وربما كان مبعث هذا الحرص هو إضفاء الشرعية على الحكم .

ثمانية وخمسون : انتصر أورانجزيب على كل المتنافسين من أبناء شاه چيهان ، وكان هذا الحاكم أكثر تشددا فى العقيدة - على عكس داراشيكو وبالتالى ساد عصر من التشدد ، حيث أمر أورانجزيب بسجن أبيه فى قلعة أجرا حتى مات فيها وتنكر هذا الإمبراطور لسياسة التسامح الدينى مما آثار عليه الهندوس والراچبوت الذين هدم لهم الكثير من المعابد .

تسعة وخمسون : أمر الإمبراطور أورانجزيب بتسريح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون بأنواعها ، مما أدى إلى تدهور فن التصوير ومن هنا بدأ المصورون فى الاعتماد على راچوات الهند فى الأقاليم المختلفة .

ستون : غلب الطابع الحربى على تصاوير عصر أورانجزيب بالإضافة إلى تصاوير مجالس البلاط الرسمية (الاستقبالات) أو تصاوير الصيد الذى لم يتحرج هذا الإمبراطور من ممارسته كما ظهر فى عصر أورانجزيب تصاوير لحمالين وصيادين محترفين ، وكذلك مروض حيوانات وكانت كل هذه الصور تعبر عن حياة الشعوب فى أيام هذا الإمبراطور .

واحد وستون : أدى الانحلال السياسى وتحلل الإمبراطور نتيجة للنزاع الذى أعقب وفاة شاه جيهان واستمر بعد وفاة أورانجزيب إلى انحدار فن التصوير المغولى ، إذ اختفت الموضوعات التى تعبر عن قوة وعظمة البلاط وحلت محلها موضوعات الرقص والموسيقى ومجالس الطرب والمجون ، وحياة الحريم كما نستطيع أن نستشف حالة من الانحلال الخلقى سواء فى تناول موضوعات لم يسبق تناولها فى التصوير الإسلامى بصفة عامة مثل موضوعات الجنس أو موضوعات العشق والغرام بشكل مبالغ فيه .

اثنان وستون : شهدت هذه الفترة صعود نجم العديد من الطبقات الدنيا إلى مراتب عالية مثل الراقصات والمهرجون والمصارعون وأصبح الحكم فى أيدى إما صبية صغار أو كبار المسنين وهم لا حول لهم ولا قوة .

ثلاثة وستون : بعد تمزق أشلاء الدولة المغولية وبعد أن خلت محلها دويلات إقليمية مثل ولاية البنغال ، وولاية حيدر أباد ، وتعدد مدارس التصوير فى هذه الأقاليم المستقلة الجديدة، لم يأت فن التصوير بجديد ، إذ كان كل إبداع المصور ينحصر فى إعادة تصوير كل ما هو قديم فى شكل جديد ، واستمر ظهور موضوعات تسليات البلاط والصيد ومجالس البلاط والاستقبالات فى الظهور .

أربعة وستون : ظهر تأثير التصوير الأوروبى بشكل واضح فى مراحل الضعف للمدرسة المغولية الهندية ، وأخذ المصور يقتبس الأساليب الأوروبية سواء من حيث التظليل والتعبير عن العمق والبعد الثالث والتدرج اللونى ، هذا من ناحية التقنية الفنية ، أما من حيث الموضوع فقد ظهرت الموضوعات الأوروبية التى تمثلت فى صور العذراء وطفلها ، أو الموضوعات التى سادت الفن الأوروبى بصفة عامة ، بل وقد وصل الأمر إلى حد النسخ التام للموضوعات الأوروبية من صور أوروبية مطبوعة ، مما دل على التدهور الواضح فى التصوير الإسلامى بالهند .

خمسة وستون : بهدف توضيح الدراسة وجعلها متكاملة قمت برسم أكثر من ٣٠٠ شكل لتفاصيل معمارية ، وملابس ، وأسلحة ، تصنيفات شعر ، وملامح وتفاصيل للوجوه الآدمية وغيرها ، وقمت بتحليل ذلك كله من خلال الدراسة المقارنة والتحليلية . والرسوم كلها من عمل الباحثة وتنشر لأول مرة .

ستة وستون : قمت من خلال هذه الدراسة بنشر العديد من الصور لأول مرة ، بالإضافة إلى دراسة بعض الصور التى لم تأخذ حقها فى النشر العلمى ، بل وقمت بتركيز دراسى على هذا النوع من الصور وقمت بالمقارنة بينها وبين ما هو معروف ومنشور من الصور حتى تخدم موضوع البحث الأساسى .

سبعة وستون : لجأت لأول مرة إلى التركيز على دراسة التفاصيل فى الصورة المغولية الهندية ، حيث قمت بالتركيز على أجزاء معينة فى الصورة ، تنشر لأول مرة ، وذلك لتوضيح أفكار الرسالة والمساهمة فى إلقاء الضوء على مفردات التصوير المغولى الهندى .

ثمانية وستون : تعتبر هذه الدراسة أول دراسة متكاملة سواء باللغة العربية أو اللغات الأوروبية ، حول موضوع تسليات البلاط وحياة الشعوب فى التصوير المغولى الهندى ، حيث لم يسبقها دراسة تناولت هذا الموضوع . .

المراجع العربية

ابن منظور : لسان العرب - دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٦ م.

أحمد الخولى : الدولة الصفوية تاريخها السياسى والاجتماعى - علاقتها بالعثمانية - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١ م.

أحمد الخولى : بديع جمعة تاريخ الصوفية وحضارتهم دار الرائد العربى . إيران ط ١ ، ١٩٧٦ م.

أحمد شلبى : أديان الهند الكبرى مقارنة الأديان - مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثامنة الجزء الرابع القاهرة ١٩٨٧ م.

أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، عشرة أجزاء الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٨٣ م.

أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، القاهرة ١٩٥٩ م.

إسعاد عبد الهادى قنديل : فنون الشعر الفارسى - مكتبة سعيد القاهرة (بدون تاريخ)

أردن أدمن : الفنون والإنسان ، ترجمة حمزة محمد الشيخ، القاهرة ١٩٦٥ م .

أرنست كونل : الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ، بيروت ، ١٩٦٦ م.

بديع جمعة : دراسات فى الأدب المقارن - دار النهضة للطباعة والنشر لبنان بيروت ط ٢ ، ١٩٨٠ م.

جوستاف لون : حضارات الهند - ترجمة عادل زعيتر .

جمال محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه القاهرة ١٩٦٢ م.

: الموسوعة الشخصية فى التصوير الإسلامى - مقالة - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة.

حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .

: دراسات فى فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية ، دار النهضة ، ١٩٩٠ م .

عبد العزيز نوار : تاريخ الشعوب الإسلامية - دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٩٠ . .

عبد العزيز النمر : تاريخ الإسلام فى الهند ط ١ دار العهد الجديد للطباعة ، القاهرة ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٩ م .

محمد إسماعيل الندوى : الهند القديمة حضاراتها وديانتها، القاهرة (بدون تاريخ) .

محمد السعيد عبد المؤمن : محاضرات فى الحضارة الإيرانية القديمة ، القاهرة ١٩٨٢ .

: دراسات فى الحضارة والأدب الصفوى - القاهرة ١٩٨٤ .

: الأدب فى العصر الصفوى - القاهرة ١٩٨٤ .

محمد رياض العتر : الفنون الجميلة فى العصر المغولى مقالة فى مجلة ثقافة الهند ، مجلس الهند للروابط الثقافية ، المجلد الرابع عشر ، إبريل ١٩٦٣م - العدد الثانى .

محمود إبراهيم حسين : موسوعة الفنانين المسلمين ، القاهرة ١٩٨٦ م.

: المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى، القاهرة ١٩٨٩ م.

: دراسة للصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة .

: مقالة فى مجلة دراسات أثرية إسلامية ، المجلد الرابع ، القاهرة ١٩٩١ م.

: الأنا الفاعلة فى الفن والعمارة الإسلامية - المجلة الريفية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت ١٩٩٨ م.

: الإبهار فى العمارة والفنون الإسلامية القاهرة ج ١ ، القاهرة ١٩٩٩ م.

م.س. ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، أحمد فكرى القاهرة ، ١٩٥٣ م .

منى سيد على حسن : التصوير الإسلامى فى الهند (الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية) دار النشر للجامعات، القاهرة ٢٠٠٢ م.

نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك القاهرة ، ١٩٧٦ م .

المراجع الأجنبية

- **Abu'L Fazl;** Aini Akbari, translated from the original persian (by H. Bochmann Calcutte 1939).

  : A kbarnama translated by : H. Blochmann (calcutta 1927).

- **Agrawala, V. S. :** Sculpture and Painting arechaelogy in India, Delhi, 1950.

- **Ahmed, N. L. :** Amughal Miniature in the British Museum. India history congress, Allahabad, Second Session, 1938.

- **Amged Aly :** Moghal Painting - Pakistan Quarterly III. Oxford University Press 1955.

- **Anand M. R., Goelz H. :** Indische Miniaturen, Dresden 1967.

- **Anjan Chakraverty :** Indian Miniature Painting. London 1996.

- **Arnold,Th. W :** Painting in Islam, Oxford 1923.

  : Indian Painting and Muhammadan Culture. Jornal of the Royal Society of Arts LXX, P.P. (617 - 26), 1922.

- **Arnold, Th. and Wilkinson J. V. S. :** The Libray of chester Beaty : A cata-Logue of Indian Miniature, London 1936.

- **Babar, Memoiren :** Written by himself, translated by Sir Ghon Leyden, London, 1826. Oxford 1912, The Babar - nama in English translated by A. S. Beveridge, London 1922, 1969.

- **Barrett, D. and Gray, Basil :** Painting of India, Skira 1963.

- **Bethge, H. :** Die indische Harfe, Berlin, 1920.

- **Blunt, Wilfred :** The Mughal Painters of Natunal History - Magazine, XC, 1984.

- **Breck, Joseph :** An Early Mughal painting - Metropolitan Museum Studies, 1930 .

- **Brown, percy :** the Mogul School of Painting. The Nineteenth Century and after, 1910.

  : Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750, Oxford 1924.

- **Chand, Tara :** Influence of Islam Indian Culture. The Indian Press, Allahabad 1936 .

- **Chandra, P. :** The Technique of Mughal Painting, Lucknow 1946.

- **Clark, G. Stanley:** Indian Drawings twelve Moghul Paintings of the school of Humayun (16th Century) illustrating the Romance of Amir Hamzh (Victoria and Albert Museum Portfolias, I), London, 1921.

- **Cohn - Wiener, Ernst :** Miniatures of Razm Nameh form Akbar's tim. Indian art and Letters, New Series, XIII, 1938 .

- **Coomaraswamy, A.k. :** Mughal Painting (akbar and Jahangir). Museum of Fine Arts. Boston 1918 .

- **Edwards, S.M. :** Mughal Rule in India, New Delhi, 1974 .

- **Esim Atil :** The Brush of the Masters : Drawings from Iran and India. Washington 1978 .

- **Ettinghausen, R. :** Painting of the Sultans and Emperors of India, India 1967.

- **Falk Taby and Archer Mildred:** Indian Miniatures in the Indian affice Library, London, Delhi, and Krachi, 1981 .

- **Ghose, Ajit :** Acomparative Survey of Indian Painting , Indian Historical Qurterly, 1926 .

- **Goetz,H :** Indian Painting in the Musilm Period. Calcutta 1947 .

- **Gray, B. :** Acollection of Indian Portraits. Britch Museum. Quarterly 1936 .

  Painting: The Art of India and Pakistan, London 1950 .

- **Grube, E. J. :** Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century, from Collections in the United Stats and Canda, Venice 1962 .

- **Heras, H. :** Three Mughal Paintings on Akbars religious discussions, Royal Asiatic Society, 1928 .

- **Hickmann :** Geschichte der Indischen Miniatur malerei, Leipzig, 1975 .

- **Ipsiroglu, M. S. :** Das Bild in Islam, Munich, 1971 .

- **Jahangir, Memoiren :** The Tuzuki Jahangiri or Mimoirs of Jahangir. Translated by : Alexander Rogers. London, 1909 - 1914, Delhi, 1968 .

- **Kühnel, Ernst and Goetz. Hermann:** Indian Book Painting from. Jahangir's Album in the state likery in Berlin, London 1926 .

- **Kuhnel, E. :** Indische Miniature ausdem Besitz, der Staatlichen Museen zu Bertin, 1937 .

- **Krishna dusa, Rai :** Indian Miniatures, India 1955.

- **Martin, F. R. :** The Minature Painting and Painters of Persia. India and Turkey, 2 Vols., London, 1912 .

- **Mohamed Mostafa :** Mughal Paintings, Egypt Travel magazine, No. 10, May, 1955 .

Mahmoud, Ibrahim Hussein : Vergnugungen des Hofes in der mongolishen Indischen Malerei., Islamic Archaeological Studies, Egypt. Vol. 4, 1991 .

Okada, Amina: Indian Miniatures of the Mughal Court, New york, 1992 .

Robinson, B. W. : The Kevorkian Collection, Islamic and Indian Illustrated Manuscripts Miniature Paintings and Drawings Metropolitan Museum of Art, New York, 1953 .

Stchouk ine, Ivan : Les Miniatures Indienne de l'epoque des grands moghols, Paris, 1929 .

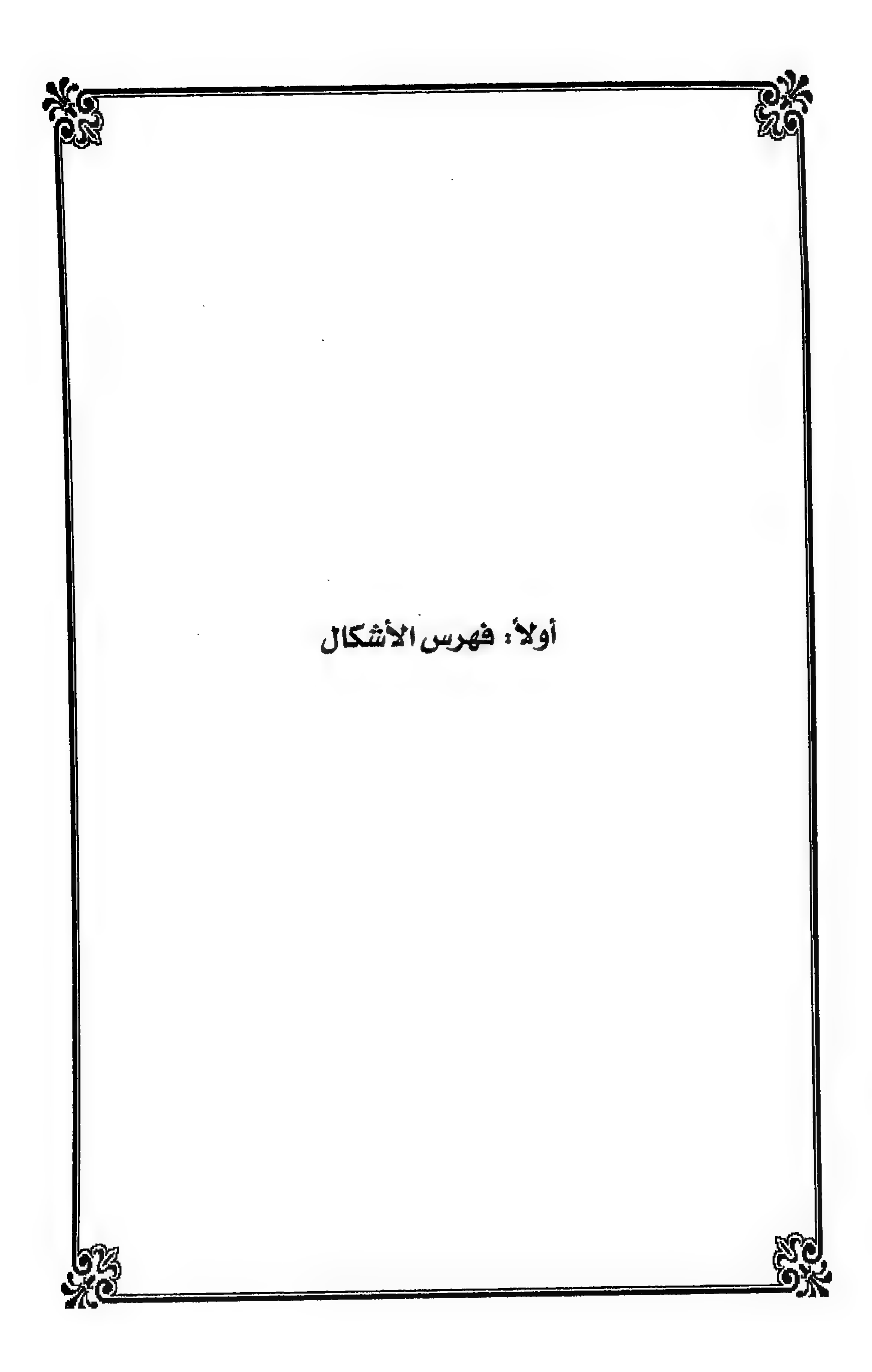
. **Strzygowski :** Asiatische Miniaturen Malerei in Anschluss an Wesen und Werden der Magulmalerei Klagenfurt, 1933 .

- **Verma, S. M.** Mughal Painters and their Work, Delhi, 1994 .

- **Shela R. Canby** : Princes, Paets & Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan. London 1998 .

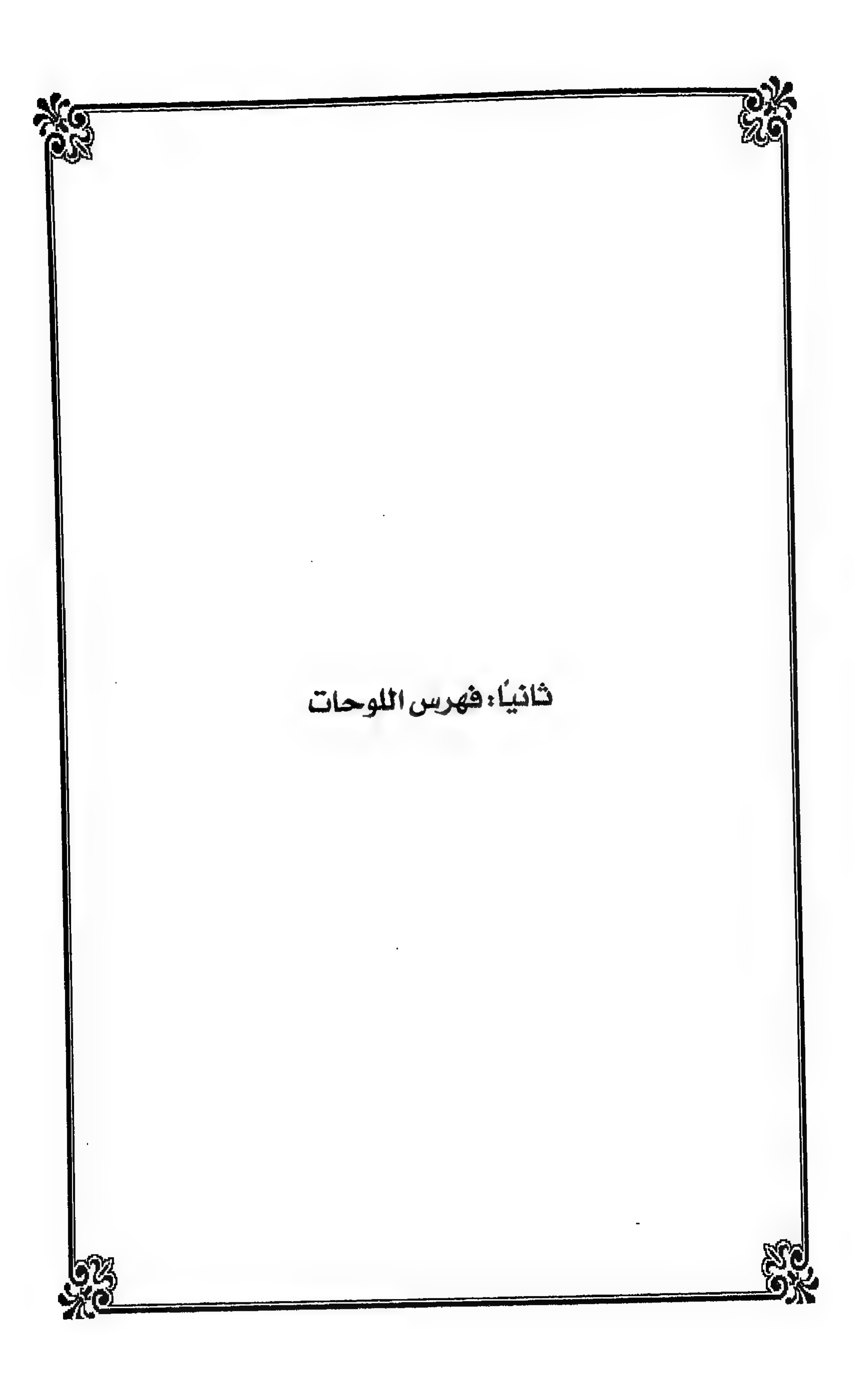
- **Welch, St. :** Imperial Painting. New york 1978 .

- **Wilkinson, J. V. S.:** Mughal Paintings, London 1948 .



أولاً: فهرس الأشكال

فهرس الأشكال



ثانياً: فهرس اللوحات

فهرس اللوحات

لوحة رقم (١)	شجرة العائلة التيمورية المغولية (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٢)	أباطرة وأمراء البيت التيمورى (المتحف البريطانى - لندن)
لوحة رقم (٣)	الإمبراطور بابر مستقبلاً رجال بلاطه (معرض أرثر أم ساكلر، واشنطن) .
لوحة رقم (٤)	أكبر يسلم تاجه الإمبراطورى لشاه چيهان بحضور جهانجير . (مكتبة شستر بيتى - لندن) .
لوحة رقم (٥)	جهانجير مستقبلاً شيخ صوفى . (ألبوم سانت بطرسبرج) .
لوحة رقم (٦)	شاه چيهان وأبناؤه الثلاثة وعساف خان (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٧)	شاه چيهان دربار . (معرض الفن الحر ، واشنطن) .
لوحة رقم (٨)	وصول المبعوثين البرتغاليين لبلاط شاه چيهان . (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (٩)	الأمير سليم (؟) أوداراشيكو (؟) مع حكماء فى حديقة . (ألبوم متتو) .
لوحة رقم (١٠)	شاه عباس الثانى مستقبلاً سفيراً هنديًا . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (١١)	بابر فى أجرا يحتفل بفتح هندستان . (فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٢)	أكبر يحتفل بأحد انتصاراته (شستر بيتى ، لندن) .
لوحة رقم (١٣)	الاحتفال بمولد الأمير سليم فى فتح بورسكرى. (فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٤)	أكبر يبلغ بمولد الأمير سليم . (فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٥)	دربار جهانجير أو حفل استقبال. (متحف الفنون الدقيقة بوسطن).
لوحة رقم (١٦)	الإمبراطور جهانجير فى نافذة الچاروكة.(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) التفاصيل أ،ب،ج،د،هـ،و،ز تنشر لأول مرة.

لوحة رقم (١٧)	جهانجير يحـتفل بتوديع الأمير خورام لمعركة مـيور . (المكتبة الملكية ، وندسور) .
لوحة رقم (١٨)	حفل اسـتقبال شـاه چيهان وهو عـائد منتصراً من المعـركة . (المكتبة الملكية - وندسور) .
لوحة رقم (١٩)	جهانجـير جالس تحت مظلة محاطًا برجـال بلاطه . (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (٢٠)	موكب داراشيكو وهو ممتطيًا فيل . (متحف الدولة - برلين)
لوحة رقم (٢١-٢٢)	أكبر يصطاد بالقرب من لاهور . (فيكتوريا وألبرت - لندن)
لوحة رقم (٢٣)	صيد سمكة كبيرة بشبكة . (متحف سنن سنانى للفن) .
لوحة رقم (٢٤)	الملك خسرو يصطاد بالكلاب وفهد الصـيد. (المكتبة البريطانية، لندن).
لوحة رقم (٢٥)	الأمير سليم يرتاح خلال رحلة صيد . (متحف لوس أنجلوس للفن) .
لوحة رقم (٢٦)	الأمير سليم يأسر فهد صيد. (مجموعة صدر الدين أغاخان)
لوحة رقم (٢٧-٢٨)	جهانجير وابنه يصطادا أسداً . (مجموعة صدر الدين أغاخان)
لوحة رقم (٢٩)	شـاه چيهـان يصطاد طائر اللقـلاق . (مجـموعـة خاصـة) والتفاصيل أ ، ب، ج ، د تنشر لأول مرة.
لوحة رقم (٣٠)	منجوخان يقيم حفلاً موسيـقيًا راقصًا فى كاركرون على شرف هولاكو خان (مكتبة الإمبراطور بطهران) .
لوحة رقم (٣١)	إبراهيم عـادل خان حاكم بيـجبـور يلعب على آلة موسـيقـية (ربابة) متحف بطرسبرج براغ .
لوحة رقم (٣٢)	سلطان بغداد والخادمة الصينية - المكتبة البريطانية لندن .
لوحة رقم (٣٣)	چهانجير يلعـب لعبة الهولى Holi مكتبة شسـتربيتى - دبلن - التفاصيل أ ، ب، ج ، د ، هـ ، و ، ز تنشر لأول مرة.
لوحة رقم (٣٤)	ظفرخـان وأخيه مع صحـبة شعـراء وعلماء مكتبة وسـجلات المكتب الهندى لندن .
لوحة رقم (٣٥)	الأمير ومحظيـاته يتمـتعون بـالشراب والموسيـقى والطرب . المتحف الوطنى - نيودلهى .

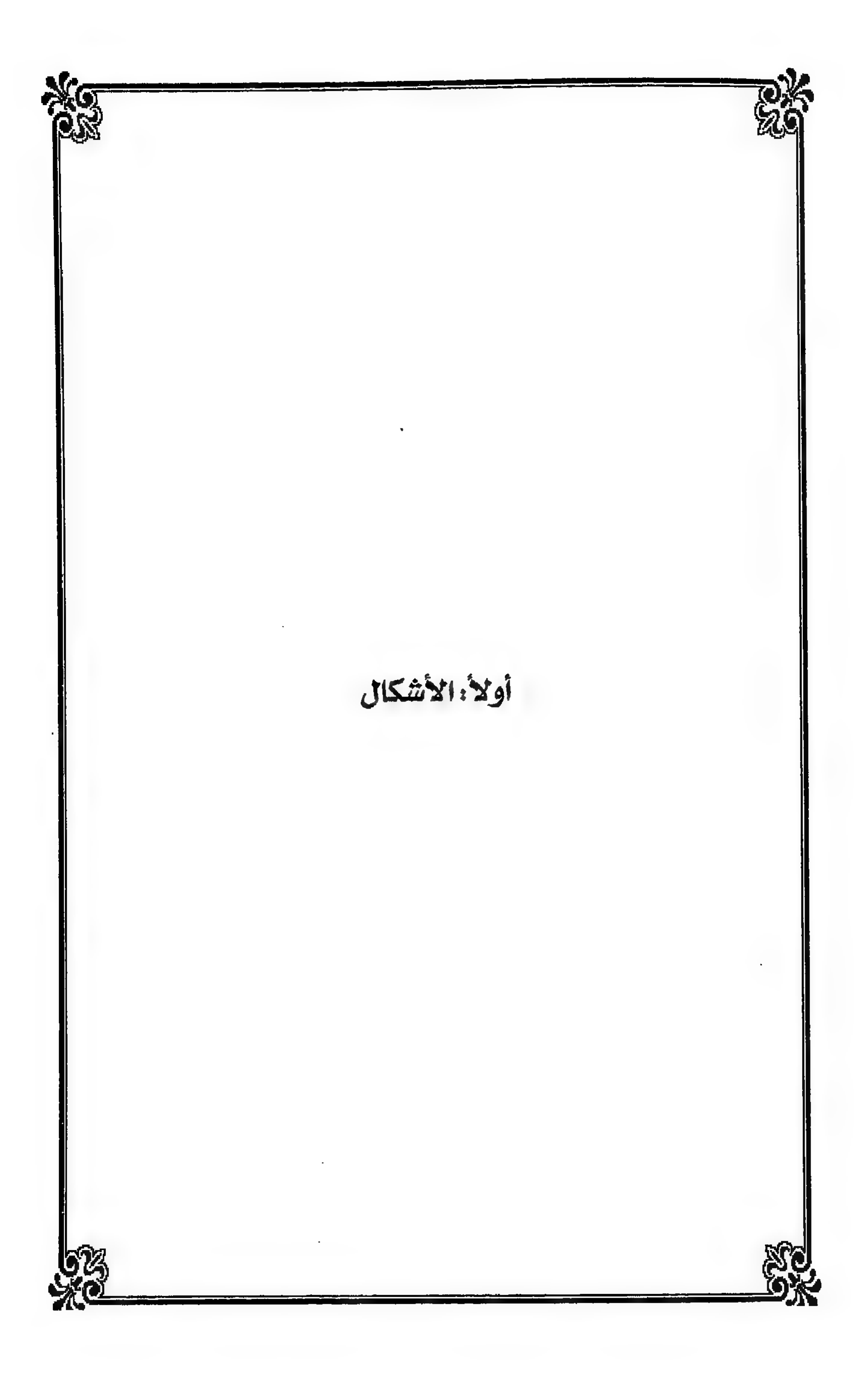
لوحة رقم (٥٢)	أكبر يتعلم التصويب بالبندقية . (المكتبة البريطانية ، لندن) .
لوحة رقم (٥٣)	الملك والرجل المسكين . (مـجـموعـة الأمـير صـدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٥٤)	كرم ضيافة جعفر البرمكى لعبد الملك (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٥٥)	يحيى وجـعفر البـرمكى فى فناء القصر . (مـجموعة الأمـير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٥٦)	الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام . (المتحف البريطانى ، لندن) .
لوحة رقم (٥٧)	العـاشـقـان فـى جلسـة داخـل إحـدى قـاعـات القـصـر (مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان) .
لوحة رقم (٥٨)	الشاب ومحبوبته . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٥٩)	ميلاد أمير . (متحف الفنون الدقيقة ، بوسطن) .
لوحة رقم (٦٠)	أمير شاب وزوجته فى تراس (شستربيتى ، لندن) .
لوحة رقم (٦١)	شاه چيهان ومحبوبته . (متحف متروبوليتان للفن، نيويورك)
لوحة رقم (٦٢)	دارا شيكو وأمراء فى تراس. (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٦٣)	جملان يتعاركان . (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (٦٤)	أسرة نمور صيد . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٦٥)	عائلة من الأفيال . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٦٦)	حصان وسائس . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٦٧)	عشارية طيور . (متحف جميت ، باريس) .
لوحة رقم (٦٨)	الغراب المفـترس ينقض على مجـموعة حيـوانات . (المتحف البريطانى ، لندن) .
لوحة رقم (٦٩)	بلاط أسد . (مجموعة خـاصة ، بهارات خان بهوانى) تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (٧٠)	بلاط الملك سليمان . (معرض والتر للفن - بليتمور) .
لوحة رقم (٧١)	عربة تجرها ثيران . (مجموعة خاصة) تنشر لأول مرة .

لوحة رقم (٧٢)	سناجب على شجرة الأزادارخت . (مكتبة المكتب الهندى ، لندن) .
لوحة رقم (٧٣)	بطتان أو أوزتان . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٧٤)	طاووس وأنثاه (مجموعة روشيلد الخاصة) .
لوحة رقم (٧٥)	حمـامتان أمام برج حـمام . (مجـموعة الأميـر صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٧٦)	الشيخ حسين جامى وخادمه . (متحف چميت ، باريس) .
لوحة رقم (٧٧)	أربعة موالى . (متحف مدينة لوس أنجلوس للفن) .
لوحة رقم (٧٨)	ستة حكماء فى تراس . (متحف سان دياجو للفن) .
لوحة رقم (٧٩)	جلسة حكماء . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٨٠)	أمير وناسك . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٨١)	أكبر ودرويش . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٨٢)	أمير وناسك . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٨٣)	ناسك يتعرض للهجوم من رجل سكران . (مـجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٨٤)	الملك دبشليم يزور الحكيم بيدبا . (المكتبة البريطانية ، لندن)
لوحة رقم (٨٥)	أمير شاب يزور ناسكًا (تنشر لأول مرة) (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (٨٦)	سيدة وناسك (تنشر لأول مرة) (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (٨٧)	ستـة زهاد بجوار شجـرتين يظهر خلفهـما كوخ . (مـتحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (٨٨)	بابر يشـرف على بناء حـديقـة الحرية . (مـتـحف فيكتـوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (٨٩)	مصـورون وخطاطون أثناء العمل . (مجـموعة الأميـر صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٩٠)	سهرة موسيقية . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٩١)	أحد الأطباء يقتل آخر بالسم . (المكتبة البريطانية ، لندن) .
لوحة رقم (٩٢)	چنكيز خان يشرب ماءً طاهرًا (جامع التواريخ) .
لوحة رقم (٩٣)	حداد لوفاة أبقاخان . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان).

لوحة رقم (٩٤)	
لوحة رقم (٩٥)	سعدى خطيبًا واعظًا (متحف فيليب للفن ، فلادلفيا) .
لوحة رقم (٩٦)	زءول نون يصلى من أجل المصـريين (مجمـوعة الأميـر صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (٩٧)	الكاتب عبد الرحيم قلم والمصور دولت أثناء العمل . (المكتبة البريطانية لندن) .
لوحة رقم (٩٨)	مغسلة دار الخـلافة لشاه چيهان أقا . (مـتحف كلية الآثار - جامـعة القاهرة) التفـاصيل أ، ب، جـ، د، هـ، و، ز، ح، ط، ى، ك، ل، م، ن، س تنشر لأول مرة.
لوحة رقم (٩٩)	فقيران . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (١٠٠)	كرشنا مربوط فى هاون . (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن)
لوحة رقم (١٠١)	جهانجير يزور ناسكًا . (متحف جيمت ، باريس) .
لوحة رقم (١٠٢)	منجم ورجال دين . (متحف جيمت ، باريس) التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (١٠٣)	موسيقى ، قواس وفلاح . (متحف فيكتوريا وألبرت، لندن)
لوحة رقم (١٠٤)	عازفان فى حجرة (مكتبة متحف الدولة للفن ، برلين) .
لوحة رقم (١٠٥)	حياة القرية فى كشمير . (المكتبة البريطانية ، لندن) .
لوحة رقم (١٠٦)	الزوجة الخائنة وحبيبها . (المكتبة البودلية ، أكسفورد) .
لوحة رقم (١٠٧)	دراويش يرقصون (متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك) .
لوحة رقم (١٠٨)	فتيات يمرحن فى حديقة (معرض الفن الحر ، واشنطن) .
لوحة رقم (١٠٩)	احتفال رسمى (معرض الفن الحر ، واشنطن) .
لوحة رقم (١١٠)	فرقة فتيات يلعبن ، يغنين ، ويرقصن . (مكتبة شستربيتى)
لوحة رقم (١١١)	درويش ، موسيقى وعسكرى (شستربيتى ، دبلن) .
لوحة رقم (١١٢)	أمير وناسك وعازف ربابة (متـحف كليفلند للفن) التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط تنشر لأول مرة.
لوحة رقم (١١٣)	موظفون جالسون تحت شجرة (مكتبة شستربيتى ، دبلن) .
لوحة رقم (١١٤)	حفل على شـرف أحد الأمراء (مجـموعة الأميـر صدر الدين

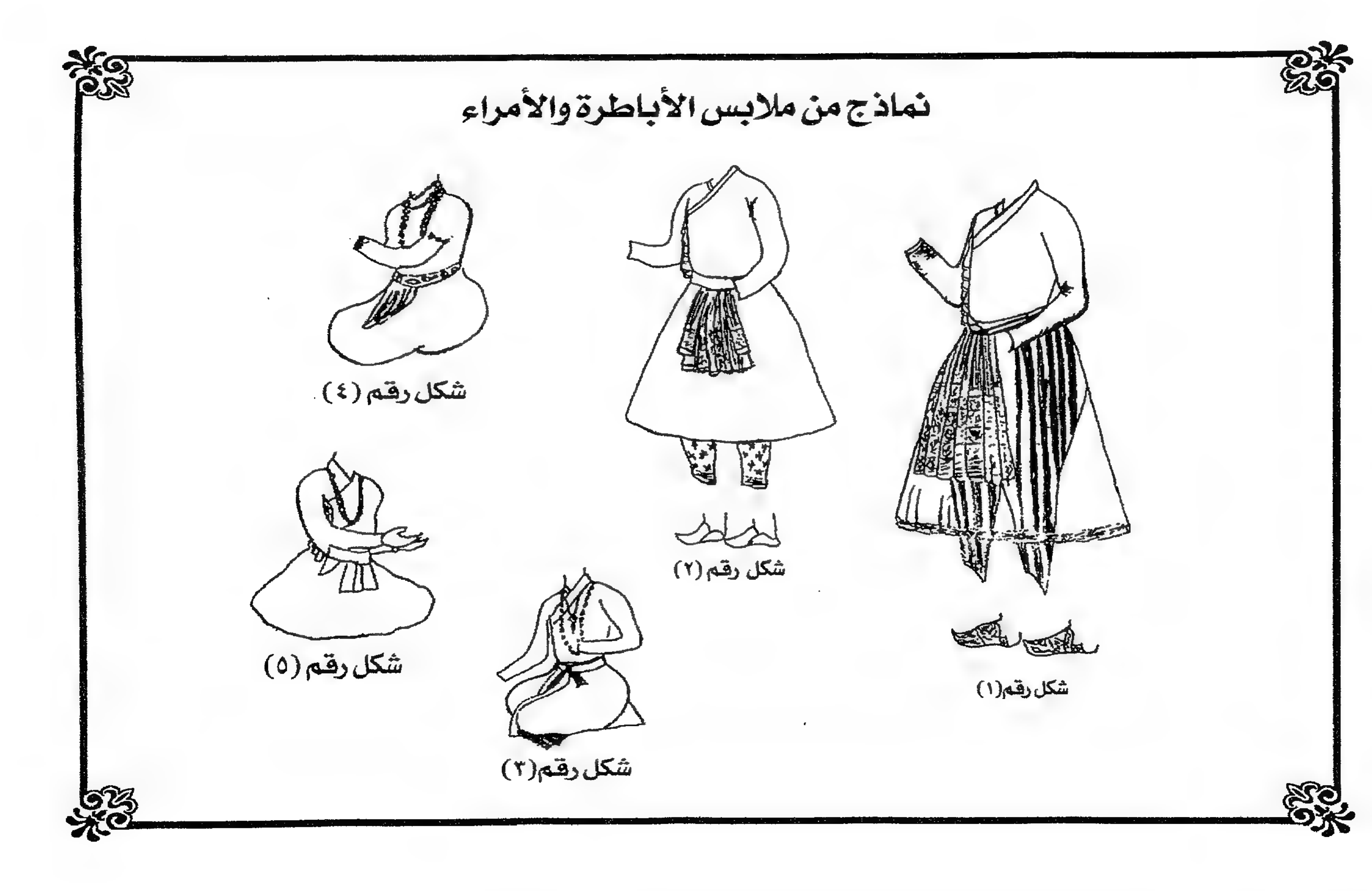
	أغاخان) التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة.
لوحة رقم (١١٥)	موكب احتفالى (المكتبة الوطنية No. 49.19:295) .
لوحة رقم (١١٦)	موكب احتفالى (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١١٧)	احتفال على ضفاف النهر (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١١٨)	حفل موسيقى راقص (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١١٩)	أحد الأمراء جالس فى تراس (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١٢٠)	سيدات يؤدين رقصة (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١٢١)	قارب الحب . (المتحف الوطنى 63.793) .
لوحة رقم (١٢٢)	حفل موسيقى راقص (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (١٢٣)	حفل موسيقى راقص (مجموعة خاصة) التفاصيل أ، ب، تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (١٢٤)	حفل موسيقى راقص (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .
لوحة رقم (١٢٥)	سيدتان تشمان الورد (مجموعة خاصة بهارات خان يهوانى)
لوحة رقم (١٢٦)	سيدتان تلعبان بالألعاب النارية (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .
لوحة رقم (١٢٧)	أمير ومحبوبته يرقصان (المتحف الوطنى) التفاصيل أ تنشر لأول مرة .
لوحة رقم (١٢٨)	رضا وكرشنا يتبادلان الحب (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١٢٩)	حبيبان يجلسان فى تراس (مجموعة خاصة بهارات كالأبهوانى) .
لوحة رقم (١٣٠)	سيدة مستلقية على سرير بجوارها خادمتها وأمامها حبيبها (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١٣١)	سيدات يوصلن سيدة لحبيبها المستلقى على السرير (المتحف الوطنى)
لوحة رقم (١٣٢)	منظر صيد نسائى (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١٣٣)	منظر صيد داخل خيمة . (المتحف الوطنى) .
لوحة رقم (١٣٤)	منظر صيد نمور. (مجموعة خاصة) التفاصيل أ،ب تنشر لأول مرة .

لوحة رقم (١٣٥)	منظر صيد غزلان (مجموعة خاصة) .
لوحة رقم (١٣٦)	إطار نباتى (متحف متروبوليتان للفن نيويورك) .
لوحة رقم (١٣٧)	إطار صور آدمـية وحيوانية وخـرافية معـرض أرثر إم ساكلر ، متحف سامبسون ، واشنطن) .
لوحة رقم (١٣٨)	إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية (متحف جيمت باريس)
لوحة رقم (١٣٩)	إطار صور آدمـية فى مناظر مـختلفـة وخدم (متـحف الفنون الدقيقة ، بوسطن) .
لوحة رقم (١٤٠)	إطار يشتمل على بيئة صحراوية تجمع بين صور آدمية وحيوانية (متحف الدولة ببرلين) (مكتبة شستربيتى ، لندن)
لوحة رقم (١٤١)	كتابات (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٢)	كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٣)	كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٤)	كتابات حولها إطار نباتى وطيور (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٥)	كتابات على إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٦)	كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٧)	كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٨)	كتابات حولها إطار نباتى (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٤٩)	كتابات داخل خراطيش مزخرفة الحواف (متحف الدولة ببرلين).
لوحة رقم (١٥٠)	كتابات على أرضية نباتية وحيوانية (متحف الدولة ببرلين) .
لوحة رقم (١٥١)	كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف (متحف الدولة ببرلين).
لوحة رقم (١٥٢)	كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف (متحف الدولة ببرلين).
لوحة رقم (١٥٣)	نص كتـابى داخل إطار وعلى الإطار الخارجى تصـاوير لفنانين ومجلدين أثناء العـمل (معرض الفن الحـر ، واشنطن) (تنشر لأول مرة التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و)

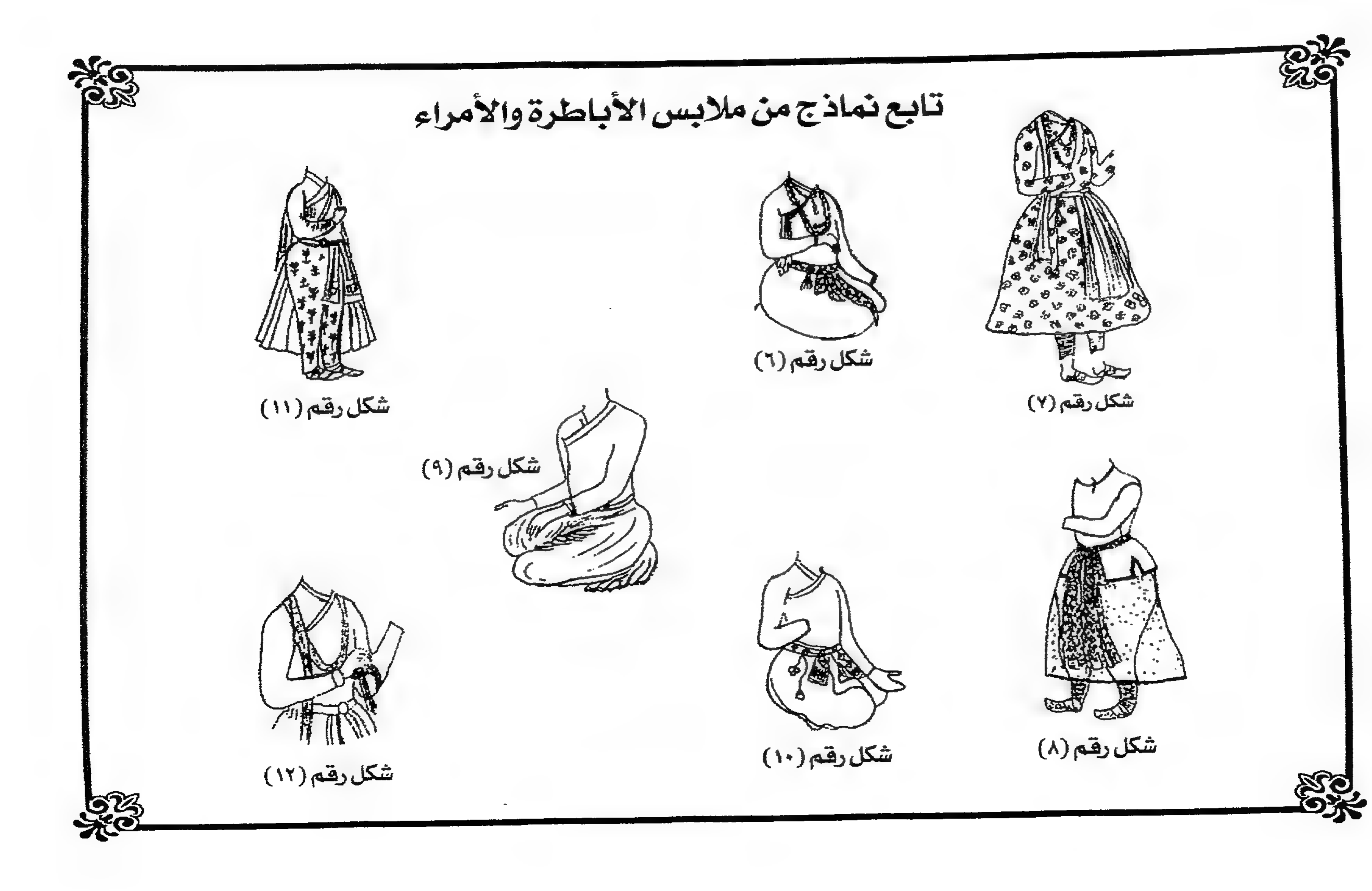


أولاً: الأشكال

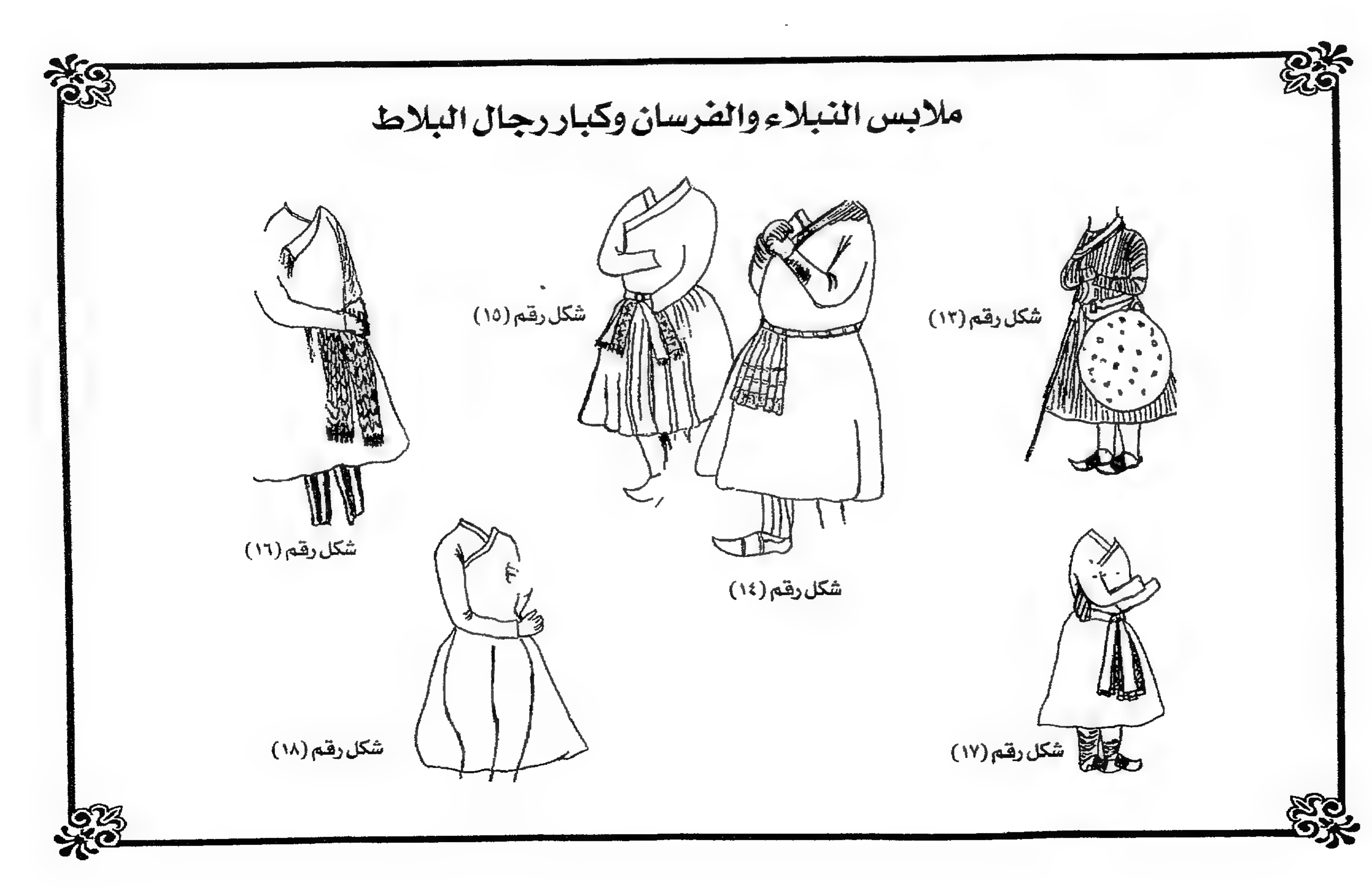
نماذج من ملابس الأباطرة والأمراء



تابع نماذج من ملابس الأباطرة والأمراء



ملابس النبلاء والفرسان وكبار رجال البلاط



ملابس المصورين والخطاطين


شكل (١٩)


شكل (٢٠)


شكل (٢١)


شكل (٢٢)


شكل (٢٣)

نماذج من ملابس الدراويش والزهاد والنساك



شكل رقم (٢٤)

شكل رقم (٢٥)

شكل رقم (٢٦)

شكل رقم (٢٧)



شكل رقم (٢٨)

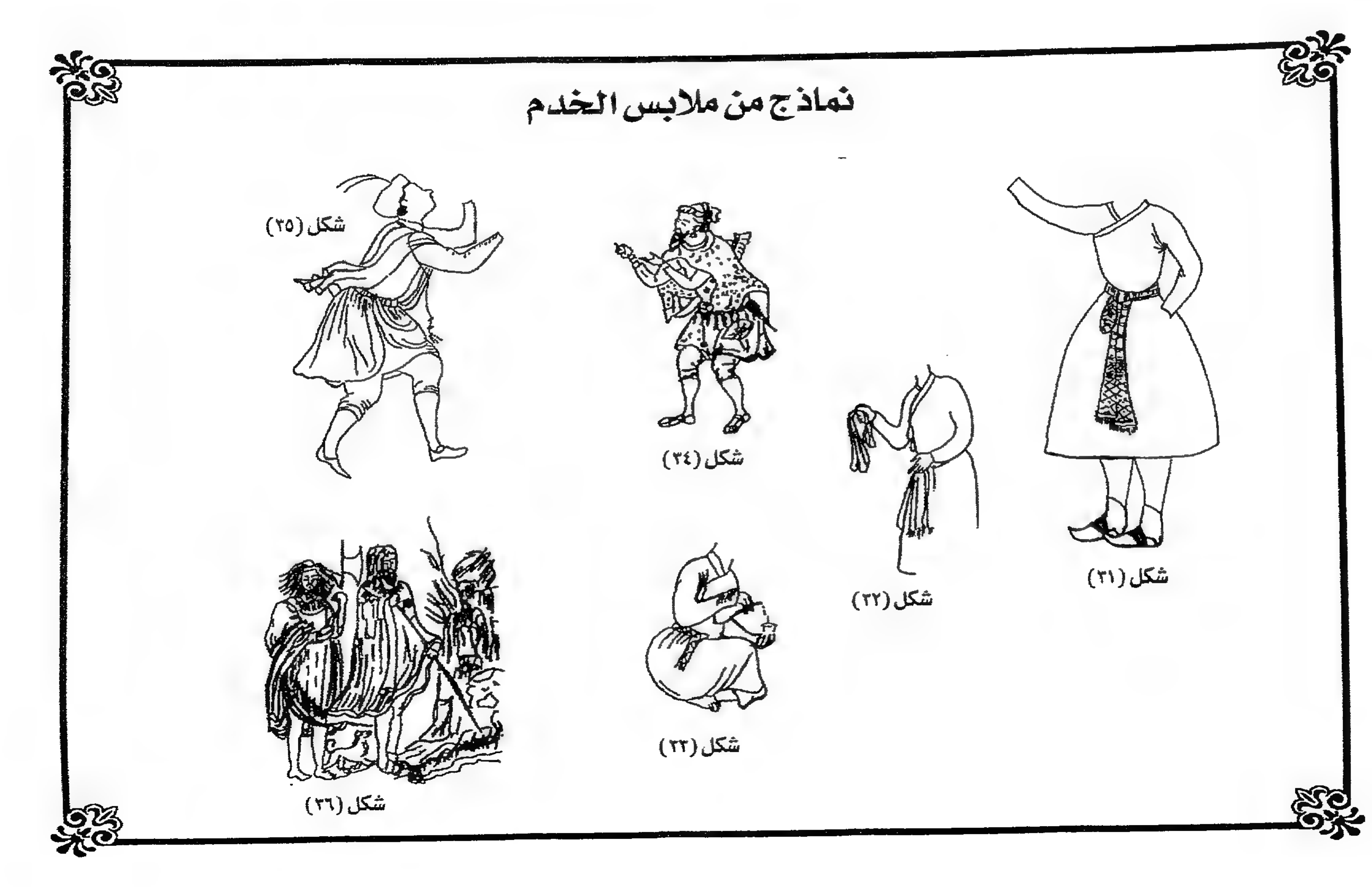
شكل رقم (٣٠)



شكل رقم (٢٩)



نماذج من ملابس الخدم



شكل (٣١)

شكل (٣٢)

شكل (٣٣)

شكل (٣٤)

شكل (٣٥)

شكل (٣٦)

نماذج من ملابس وأسلحة الحرب



شكل (٣٧)

نماذج من ملابس وأدوات صيد نسائية



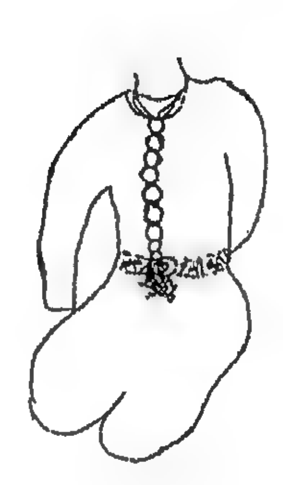
شكل (٣٨)



ملابس الشاه عباس ورجال بلاطه



شكل رقم (٣٩)



شكل رقم (٤٠)



شكل رقم (٤١)

نماذج من عمامات الشاه عباس ورجال بلاطه



شكل رقم (٤٢)



شكل رقم (٤٣)



شكل رقم (٤٤)



شكل رقم (٤٥)



شكل رقم (٤٦)



شكل رقم (٤٧)






نماذج من الأزياء الأوروبية



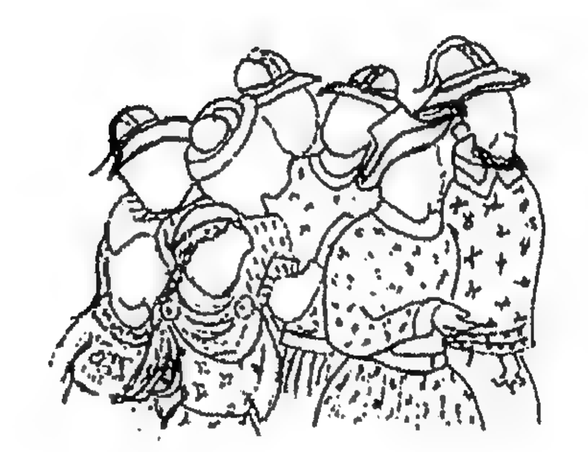
شكل رقم (٤٨)



شكل رقم (٤٩)



شكل رقم (٥٠)



شكل رقم (٥١)

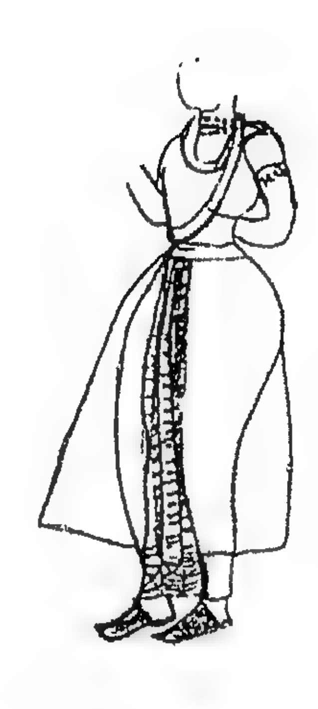


شكل رقم (٥٢)






نماذج من الملابس النسائية



شكل رقم (٥٣)



شكل رقم (٥٤)



شكل رقم (٥٥)



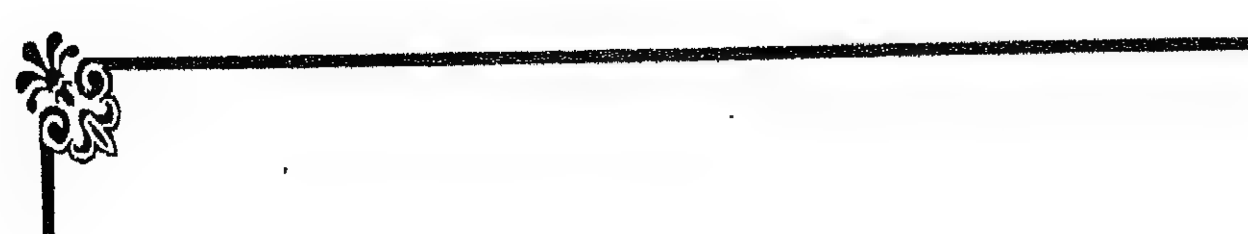
شكل رقم (٥٦)



شكل رقم (٥٧)



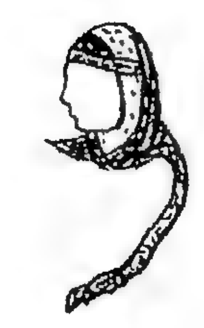
شكل رقم (٥٨)



نماذج من أغطية الرأس النسائية



شكل رقم (٥٩)



شكل رقم (٦٠)



شكل رقم (٦١)



شكل رقم (٦٢)



شكل رقم (٦٣)



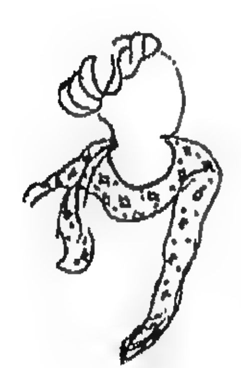
شكل (٦٤)



شكل (٦٥)



شكل (٦٦)



شكل (٦٧)



شكل (٦٨)

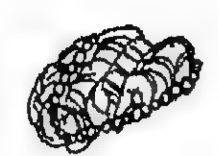


شكل (٦٩)



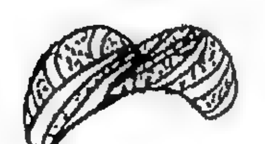

نماذج من أغطية الرأس الرجالى


شكل رقم (٧٠)

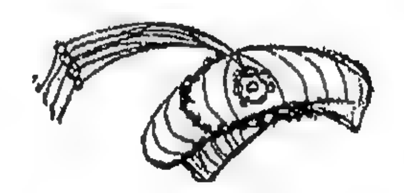

شكل رقم (٧١)


شكل رقم (٧٢)


شكل رقم (٧٣)


شكل رقم (٧٤)


شكل رقم (٧٥)


شكل رقم (٧٦)

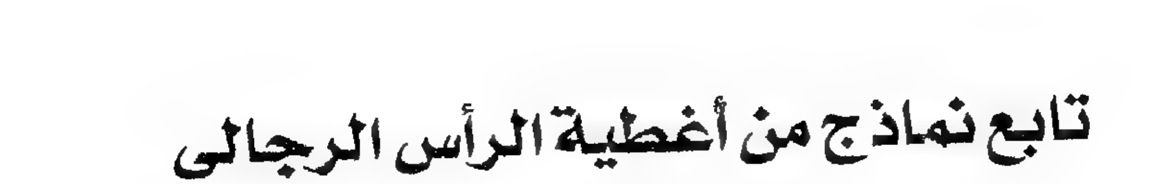

شكل رقم (٧٧)


شكل رقم (٧٨)


شكل رقم (٧٩)


شكل رقم (٨٠)

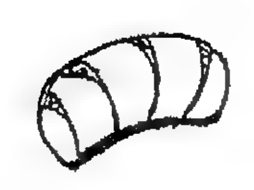




تابع نماذج من أغطية الرأس الرجالى


شكل رقم (٨١)


شكل رقم (٨٢)


شكل رقم (٨٣)


شكل رقم (٨٤)


شكل رقم (٨٥)


شكل رقم (٨٦)

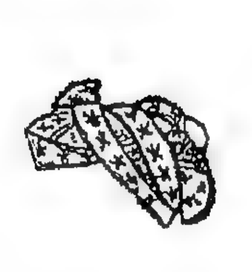

شكل رقم (٨٧)


شكل رقم (٨٨)


شكل رقم (٨٩)


شكل رقم (٩٠)


شكل رقم (٩١)


شكل رقم (٩٢)


شكل رقم (٩٣)


شكل رقم (٩٤)


شكل رقم (٩٥)


شكل رقم (٩٦)


شكل رقم (٩٧)

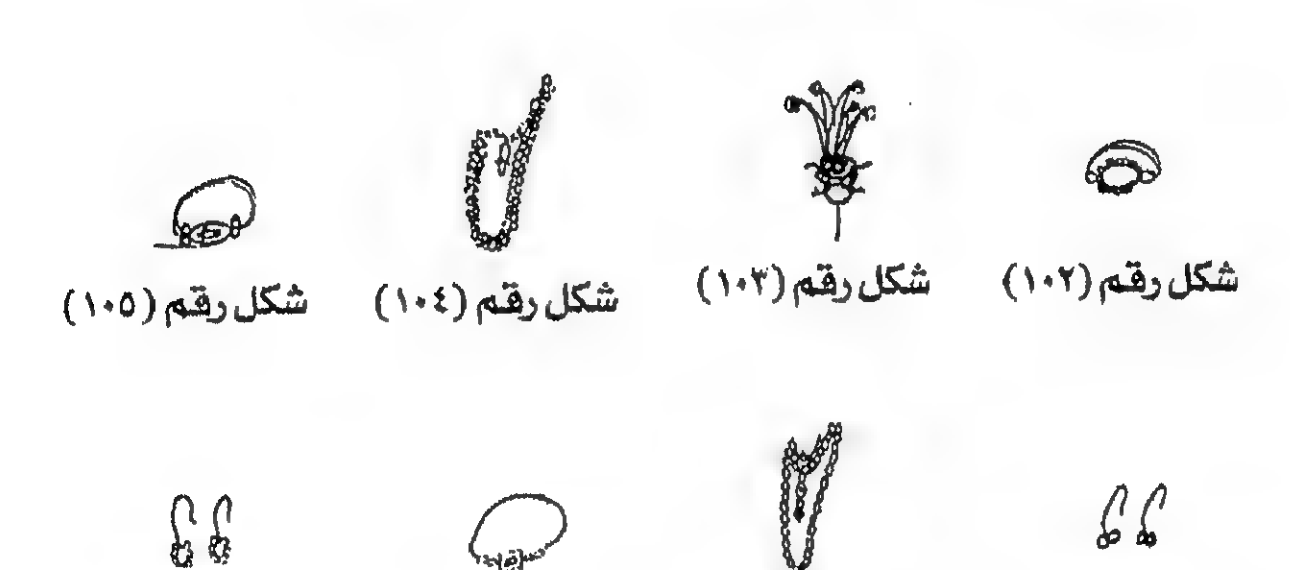

شكل رقم (٩٨)



نماذج من أدوات زينة الأباطرة والأمراء



شكل رقم (٩٩) شكل رقم (١٠٠) شكل رقم (١٠١)

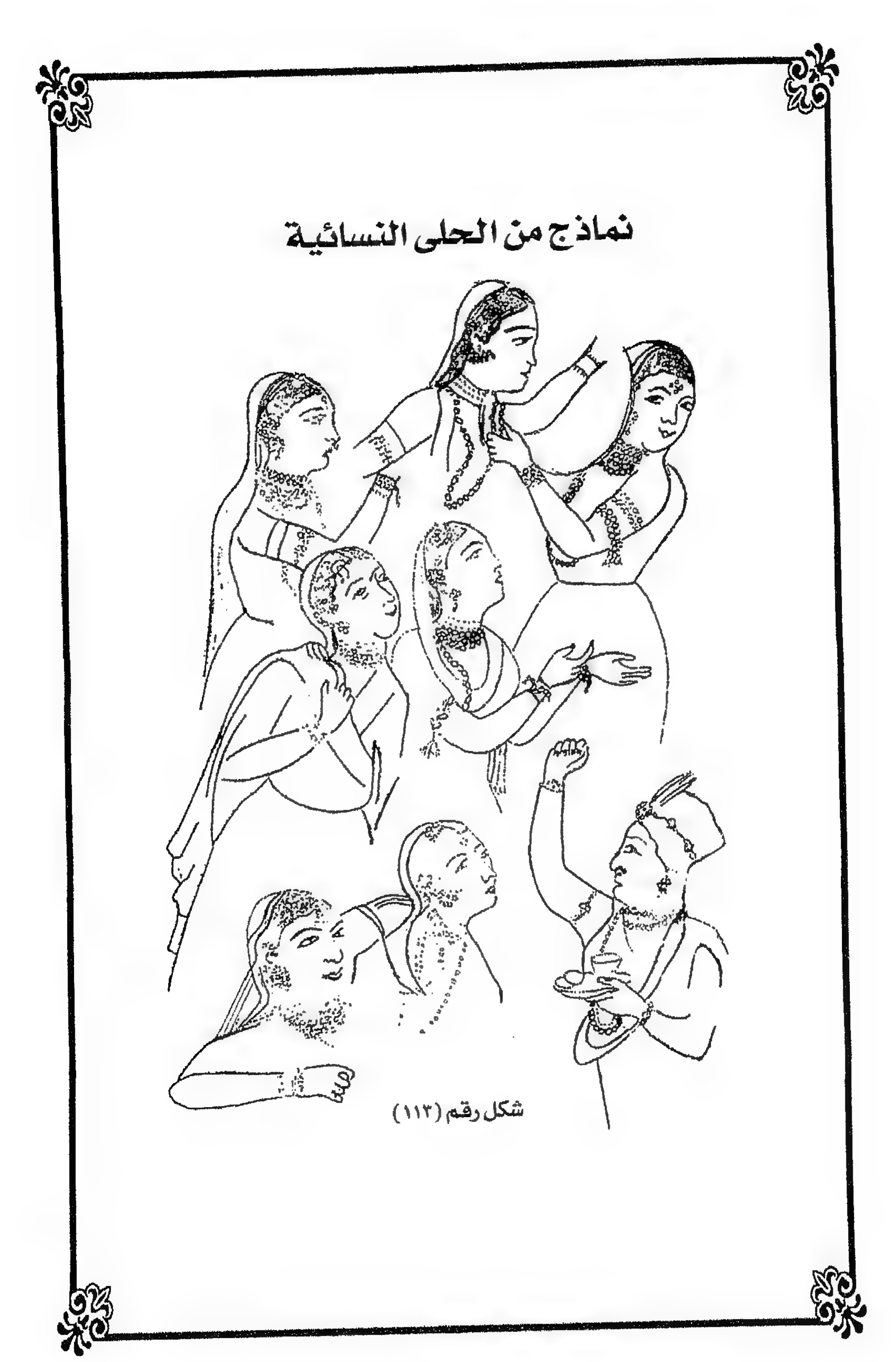


شكل رقم (١٠٢) شكل رقم (١٠٣) شكل رقم (١٠٤) شكل رقم (١٠٥)

شكل رقم (١٠٦) شكل رقم (١٠٧) شكل رقم (١٠٨) شكل رقم (١٠٩)

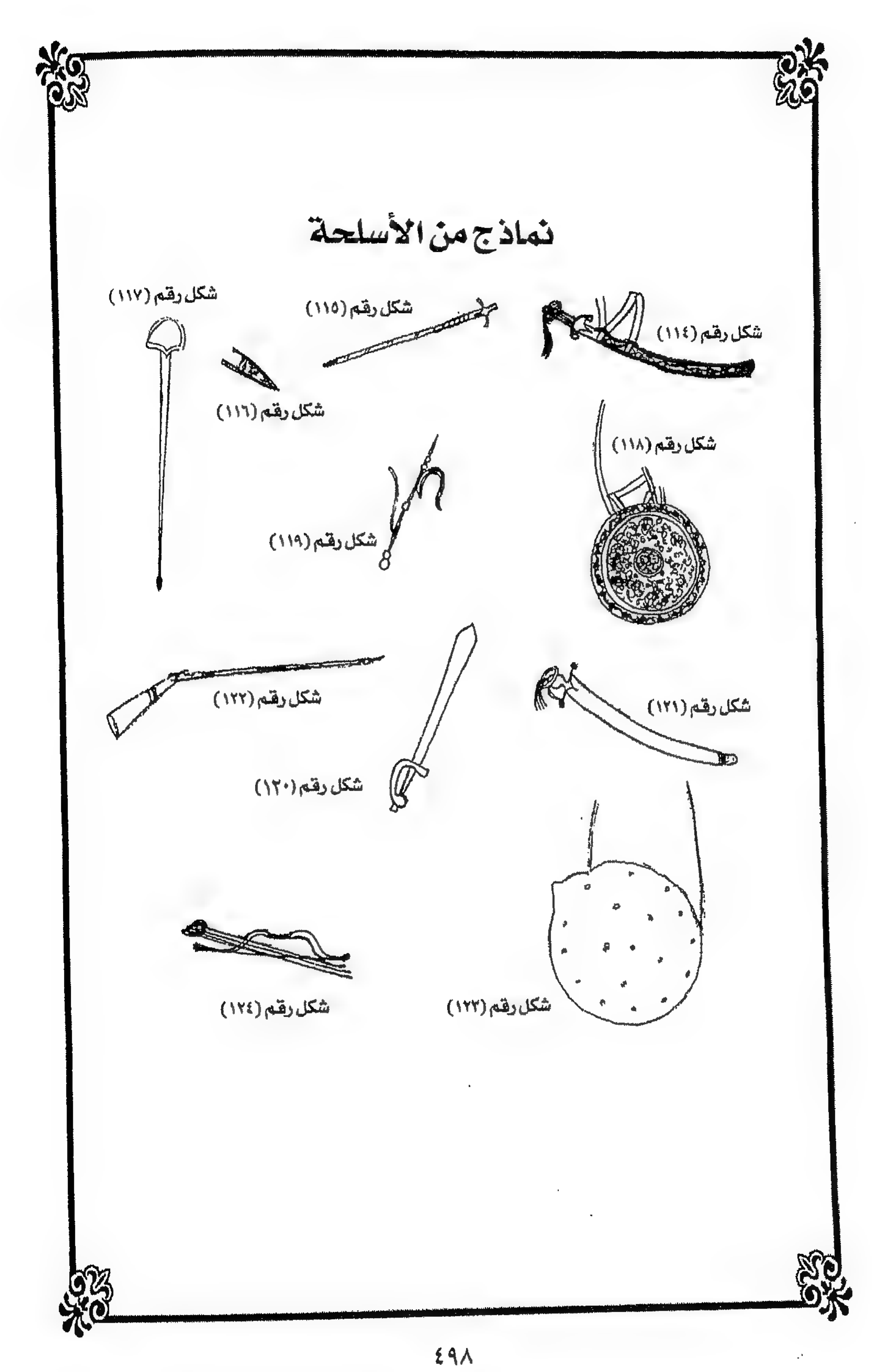
شكل رقم (١١٠) شكل رقم (١١١) شكل رقم (١١٢)

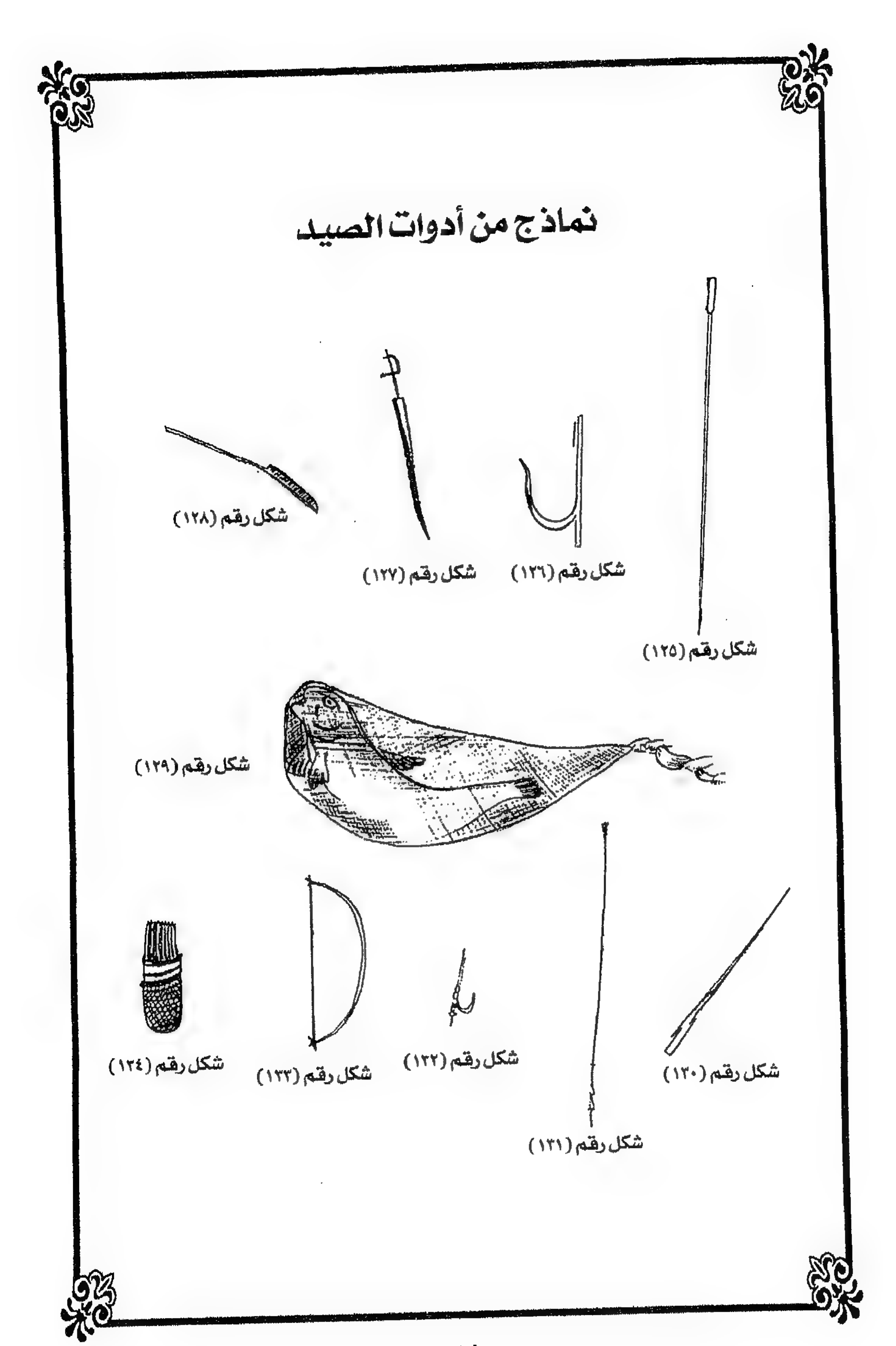
نماذج من الحلى النسائية



شكل رقم (١١٣)

نماذج من الأسلحة




نماذج من أدوات الصيد
شكل رقم (١٢٥)
شكل رقم (١٢٦)
شكل رقم (١٢٧)
شكل رقم (١٢٨)
شكل رقم (١٢٩)
شكل رقم (١٣٠)
شكل رقم (١٣١)
شكل رقم (١٣٢)
شكل رقم (١٣٣)
شكل رقم (١٢٤)

نماذج من الأدوات الموسيقية

شكل رقم (١٢٥)

شكل رقم (١٢٦)

شكل رقم (١٢٧)

شكل رقم (١٢٨)

شكل رقم (١٣٩)

شكل رقم (١٤٠)

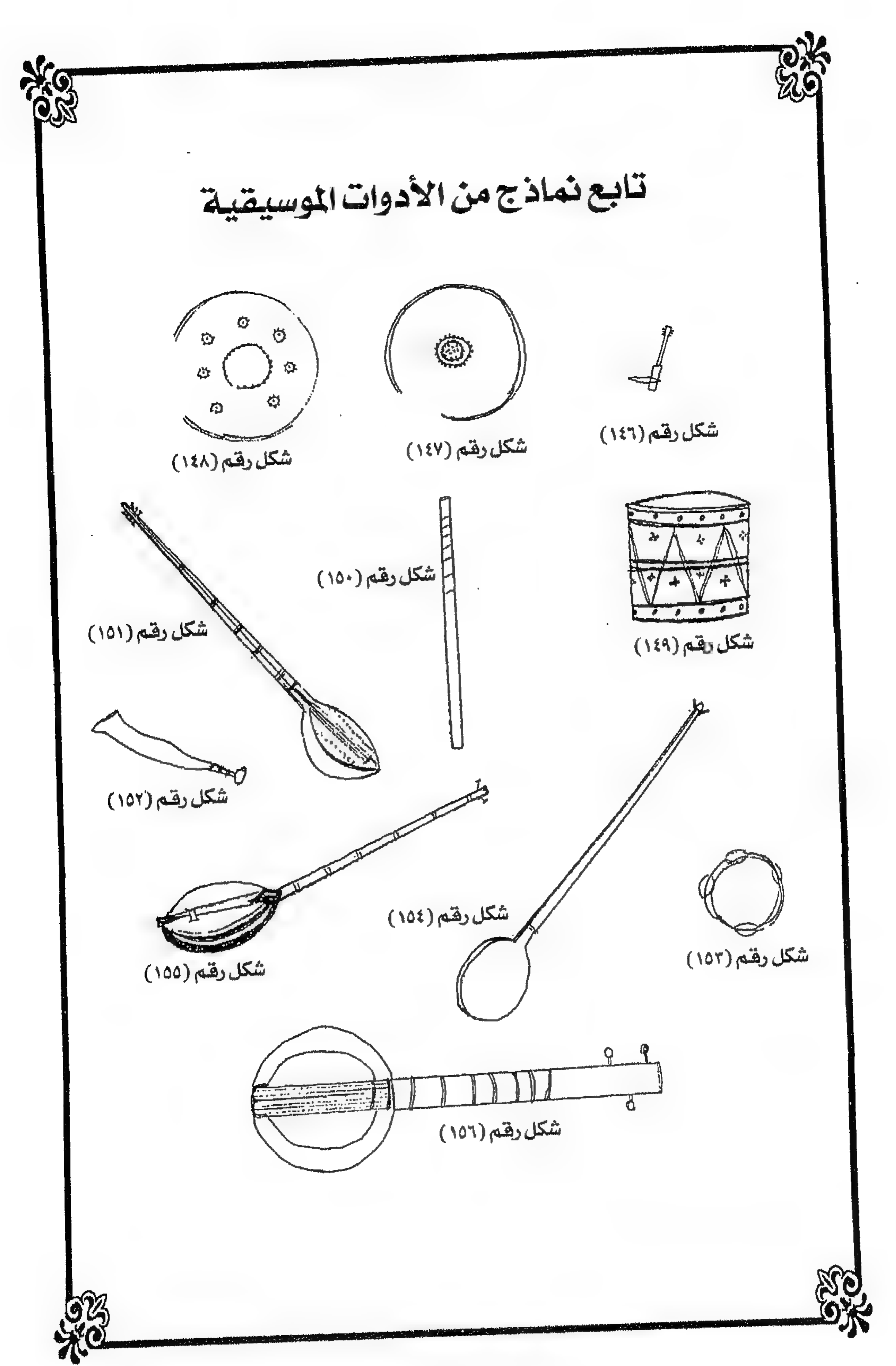
شكل رقم (١٤١)

شكل رقم (١٤٢)

شكل رقم (١٤٣)

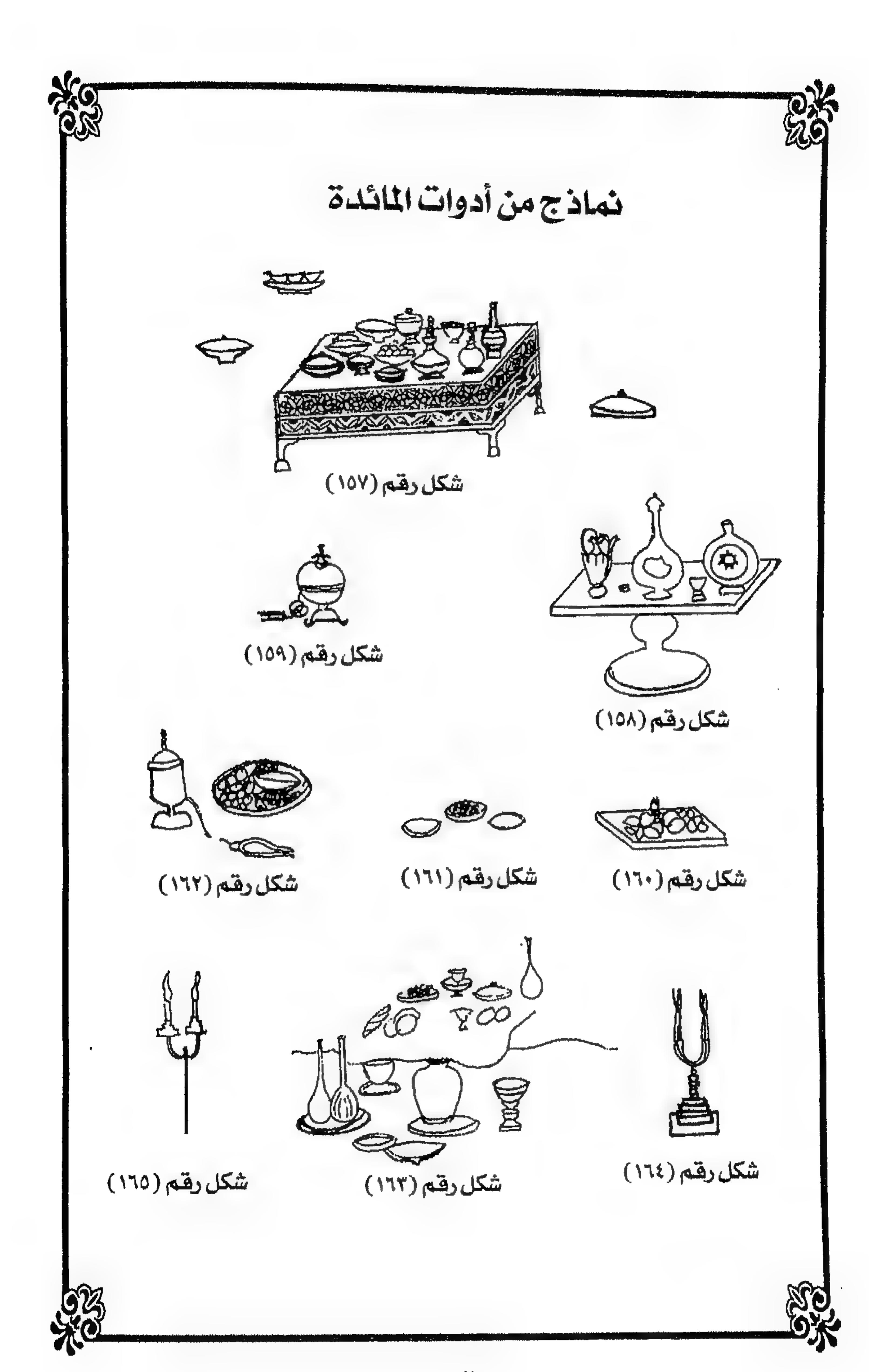
شكل رقم (١٤٤)

شكل رقم (١٤٥)



تابع نماذج من الأدوات الموسيقية
شكل رقم (١٤٦)
شكل رقم (١٤٧)
شكل رقم (١٤٨)
شكل رقم (١٤٩)
شكل رقم (١٥٠)
شكل رقم (١٥١)
شكل رقم (١٥٢)
شكل رقم (١٥٣)
شكل رقم (١٥٤)
شكل رقم (١٥٥)
شكل رقم (١٥٦)

نماذج من أدوات المائدة



شكل رقم (١٥٧)

شكل رقم (١٥٨)

شكل رقم (١٥٩)

شكل رقم (١٦٠)

شكل رقم (١٦١)

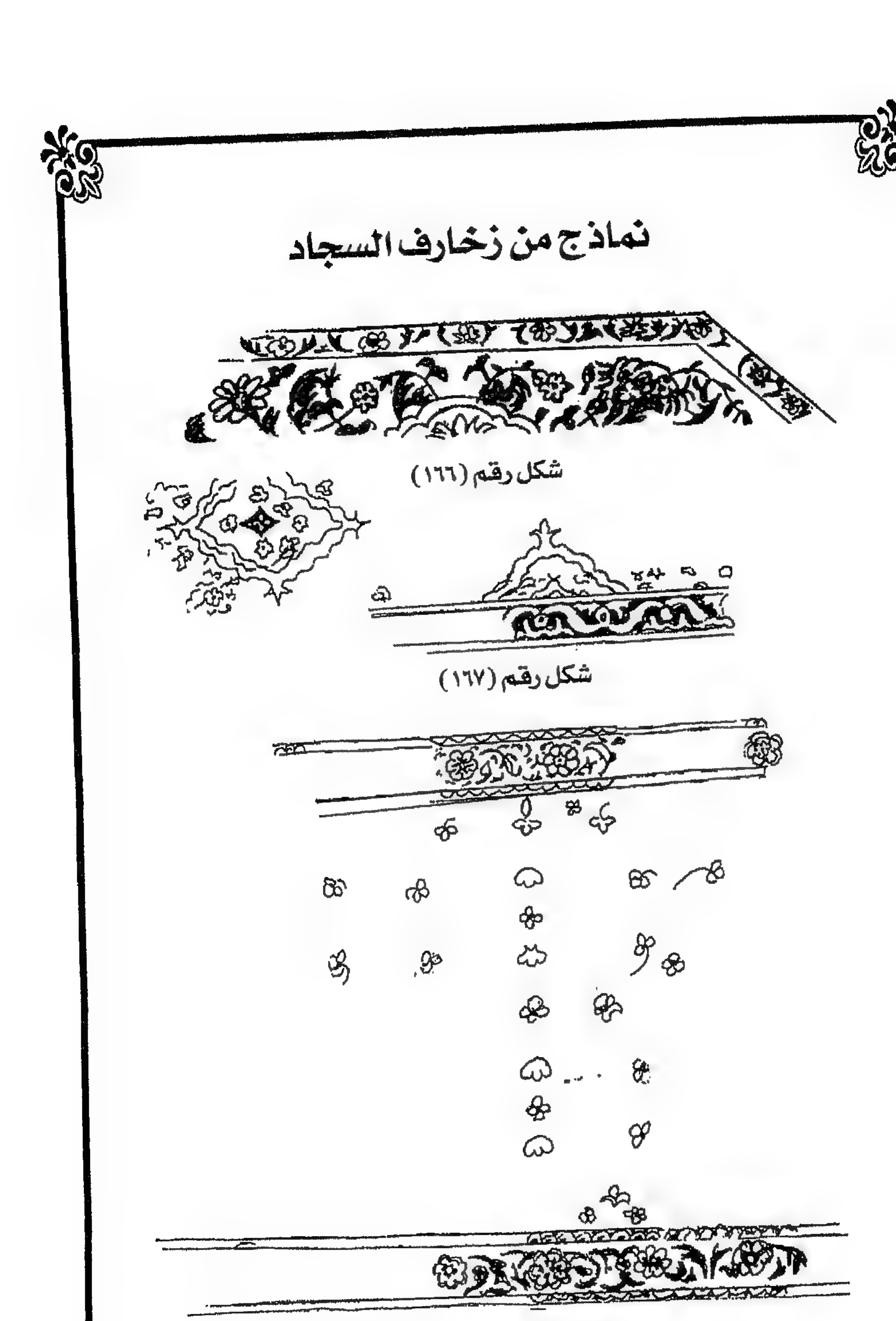
شكل رقم (١٦٢)

شكل رقم (١٦٤)

شكل رقم (١٦٣)

شكل رقم (١٦٥)

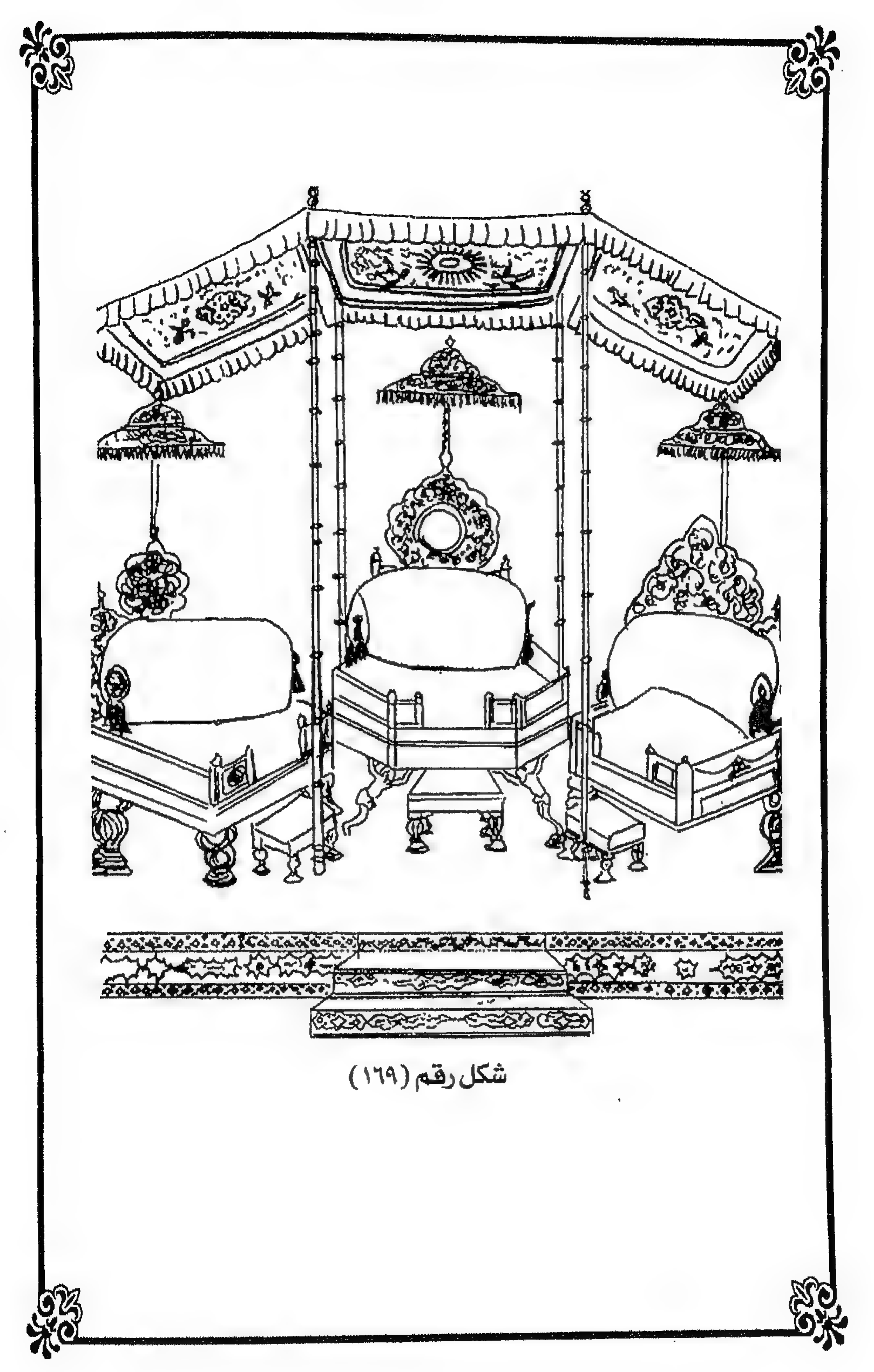
نماذج من زخارف السجاد



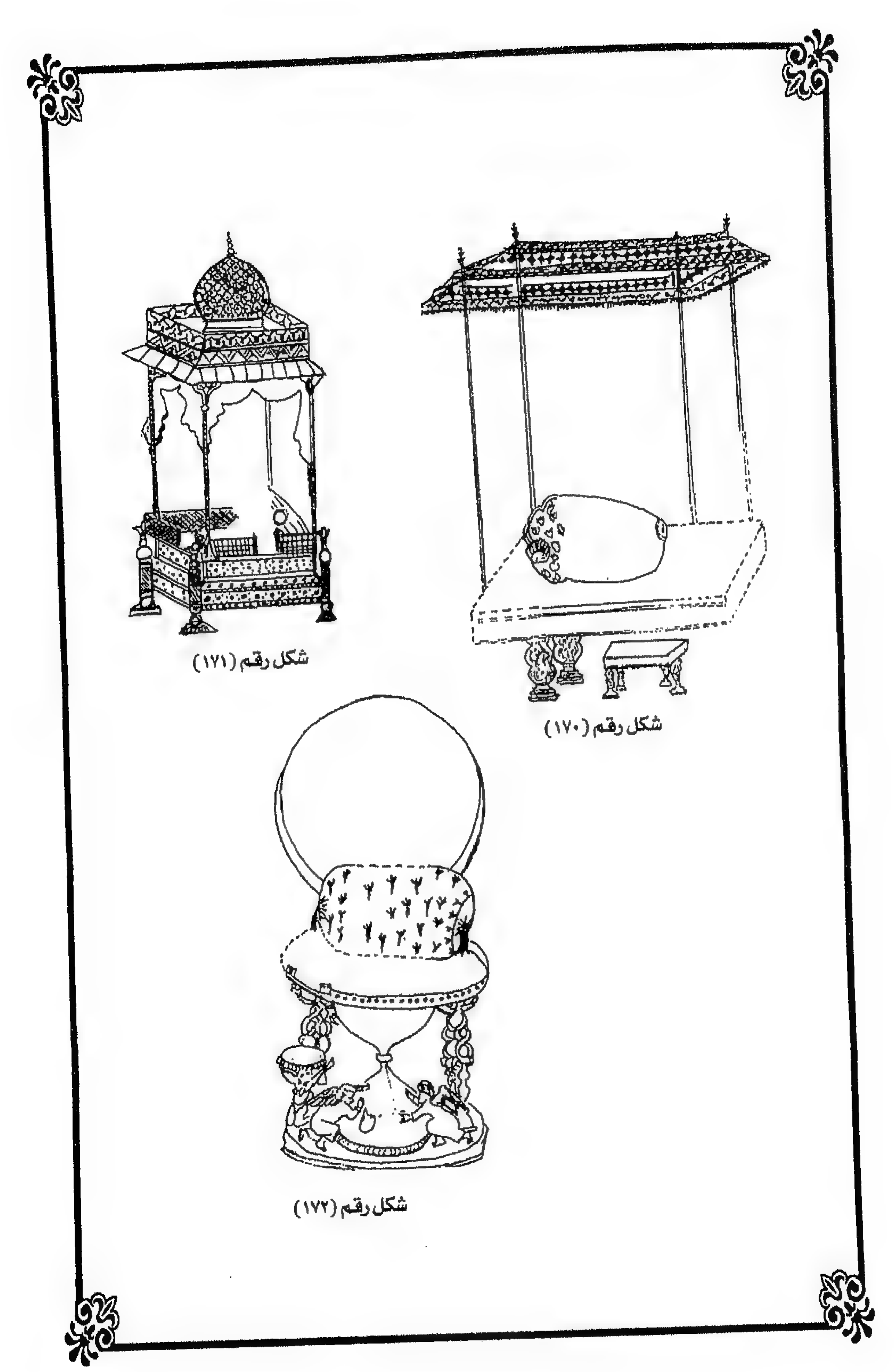
شكل رقم (١٦٦)

شكل رقم (١٦٧)

شكل رقم (١٦٨)



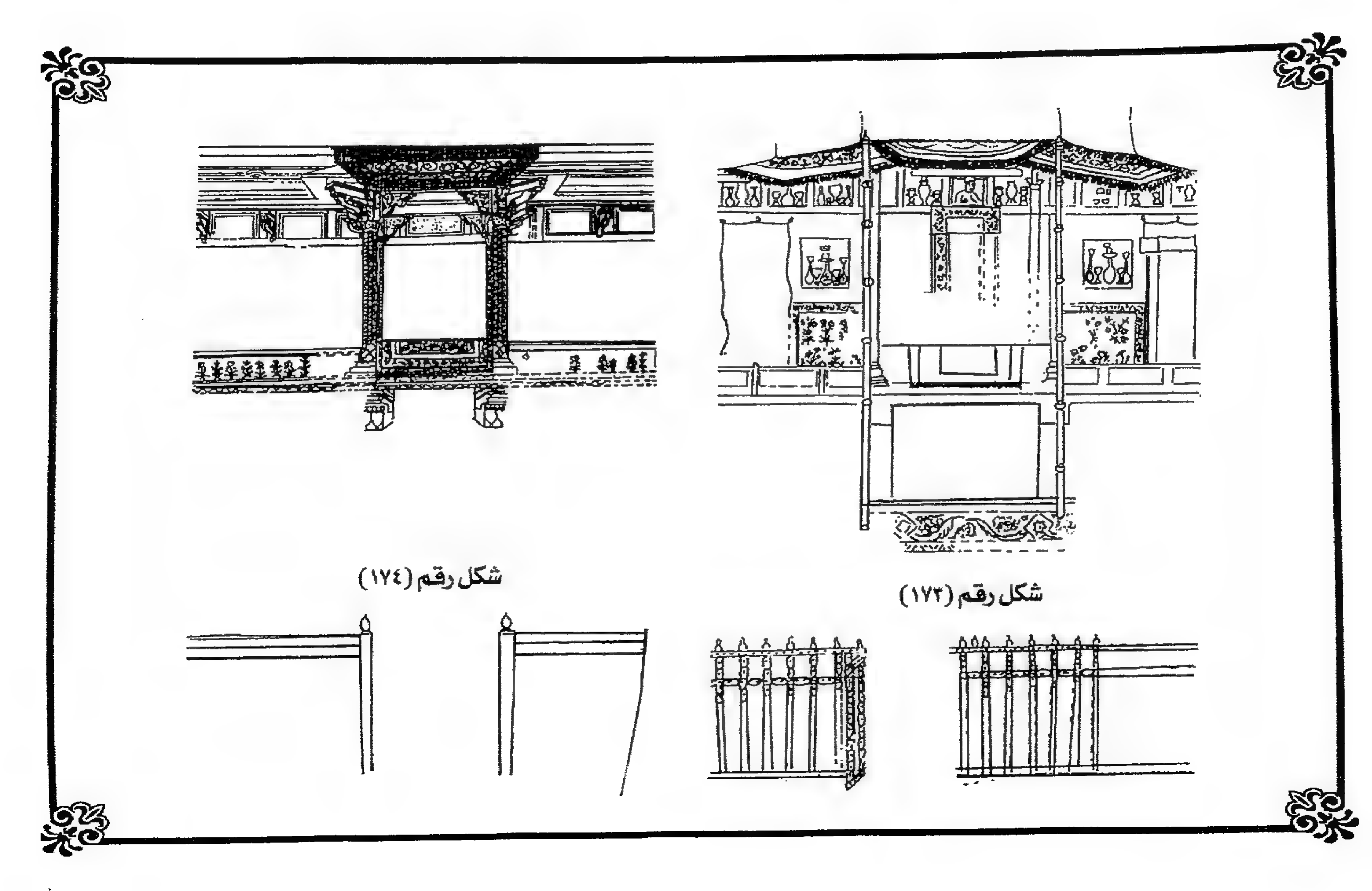
شكل رقم (١٦٩)



شكل رقم (١٧٠)

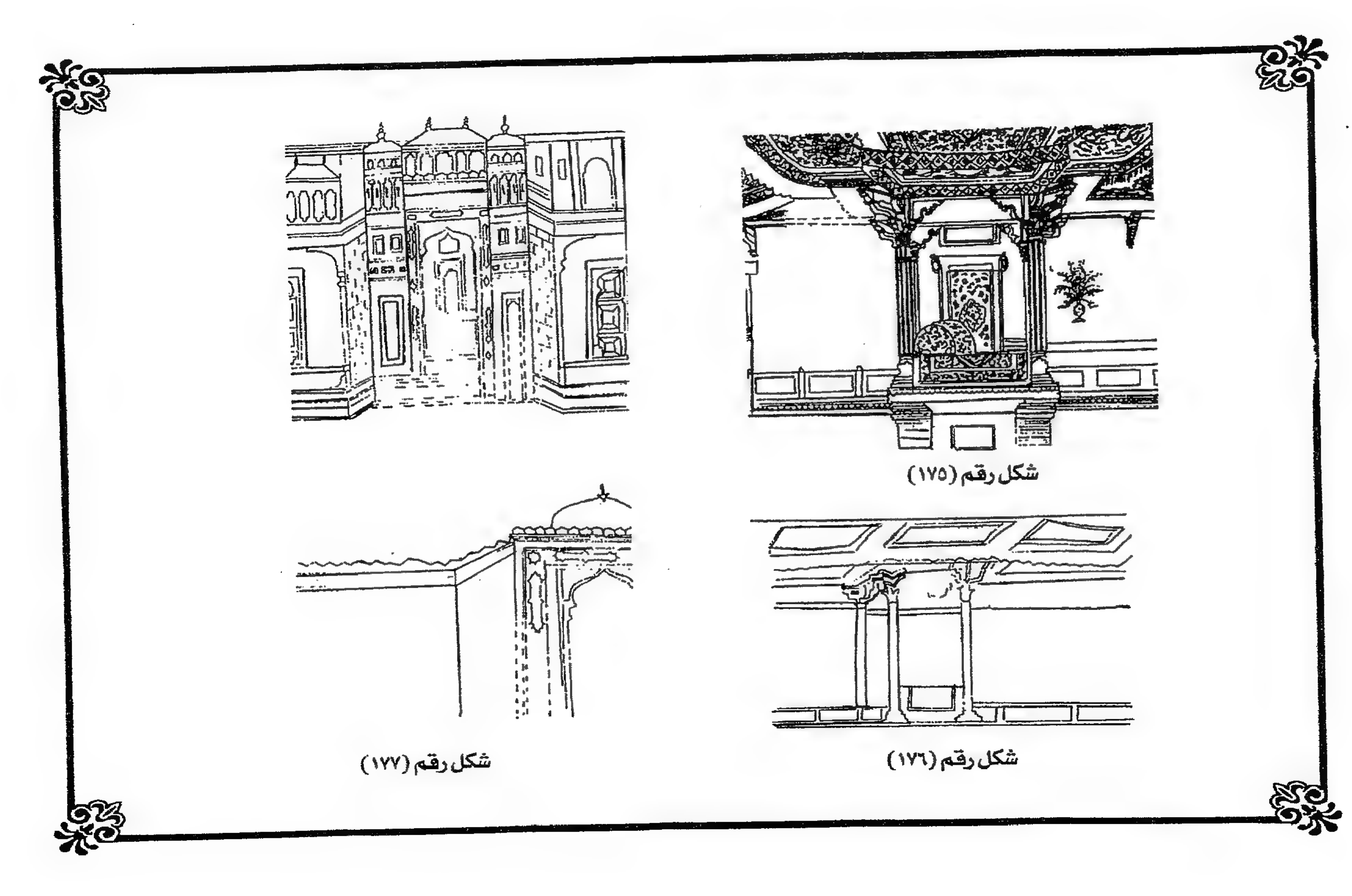
شكل رقم (١٧١)

شكل رقم (١٧٢)



شكل رقم (١٧٣)

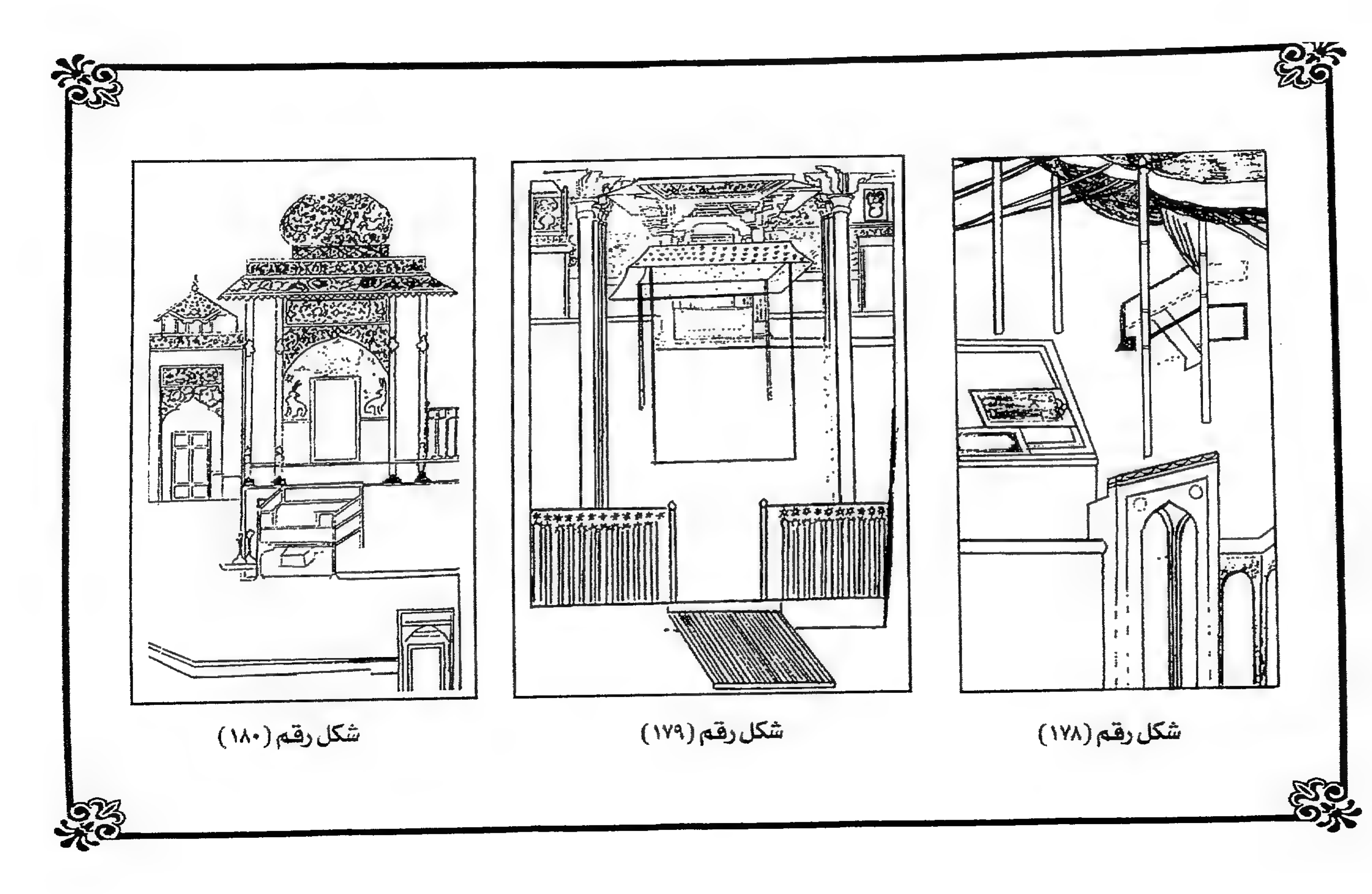
شكل رقم (١٧٤)



شكل رقم (١٧٥)

شكل رقم (١٧٦)

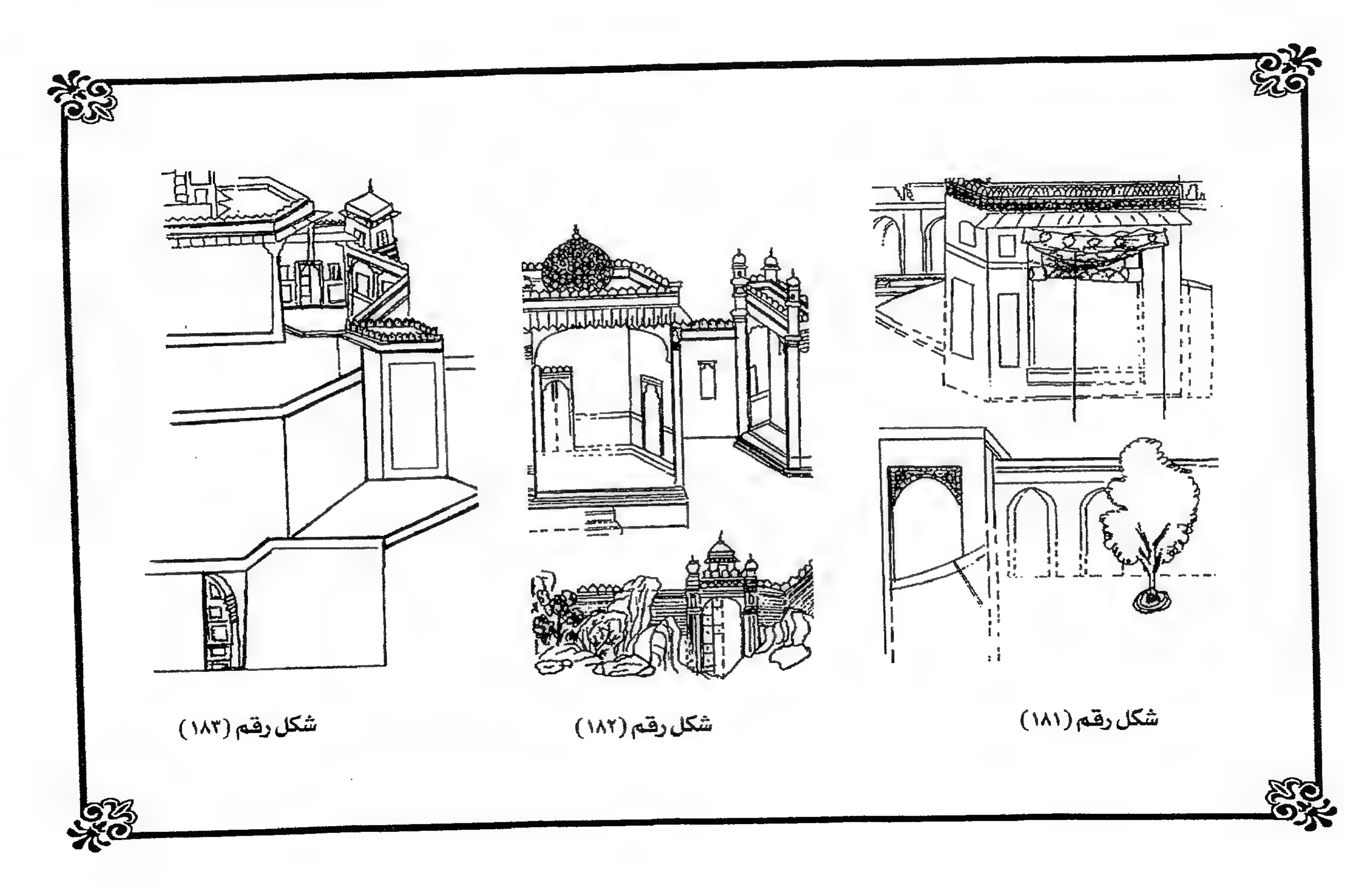
شكل رقم (١٧٧)



شكل رقم (١٧٨)

شكل رقم (١٧٩)

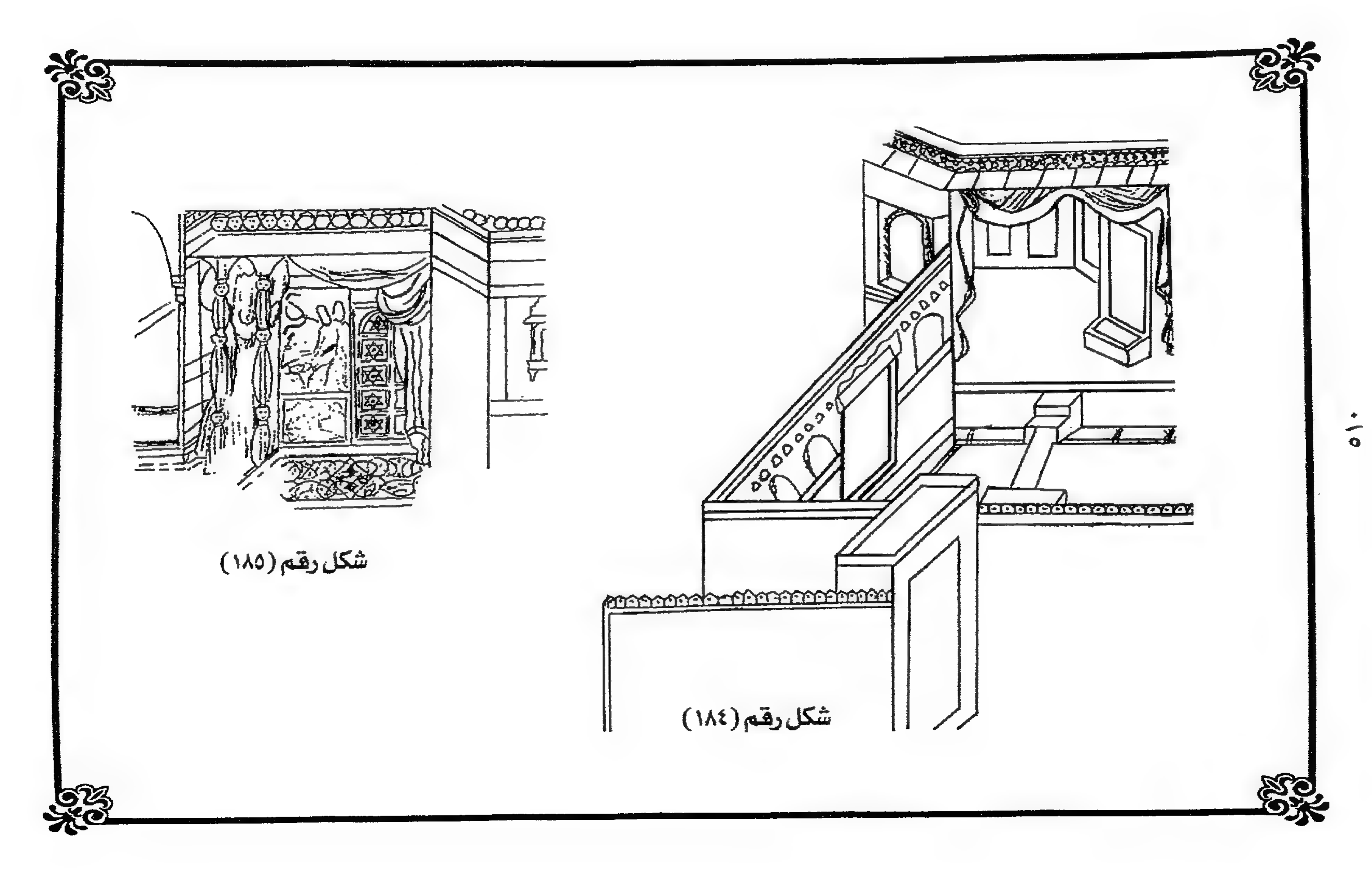
شكل رقم (١٨٠)



شكل رقم (١٨١)

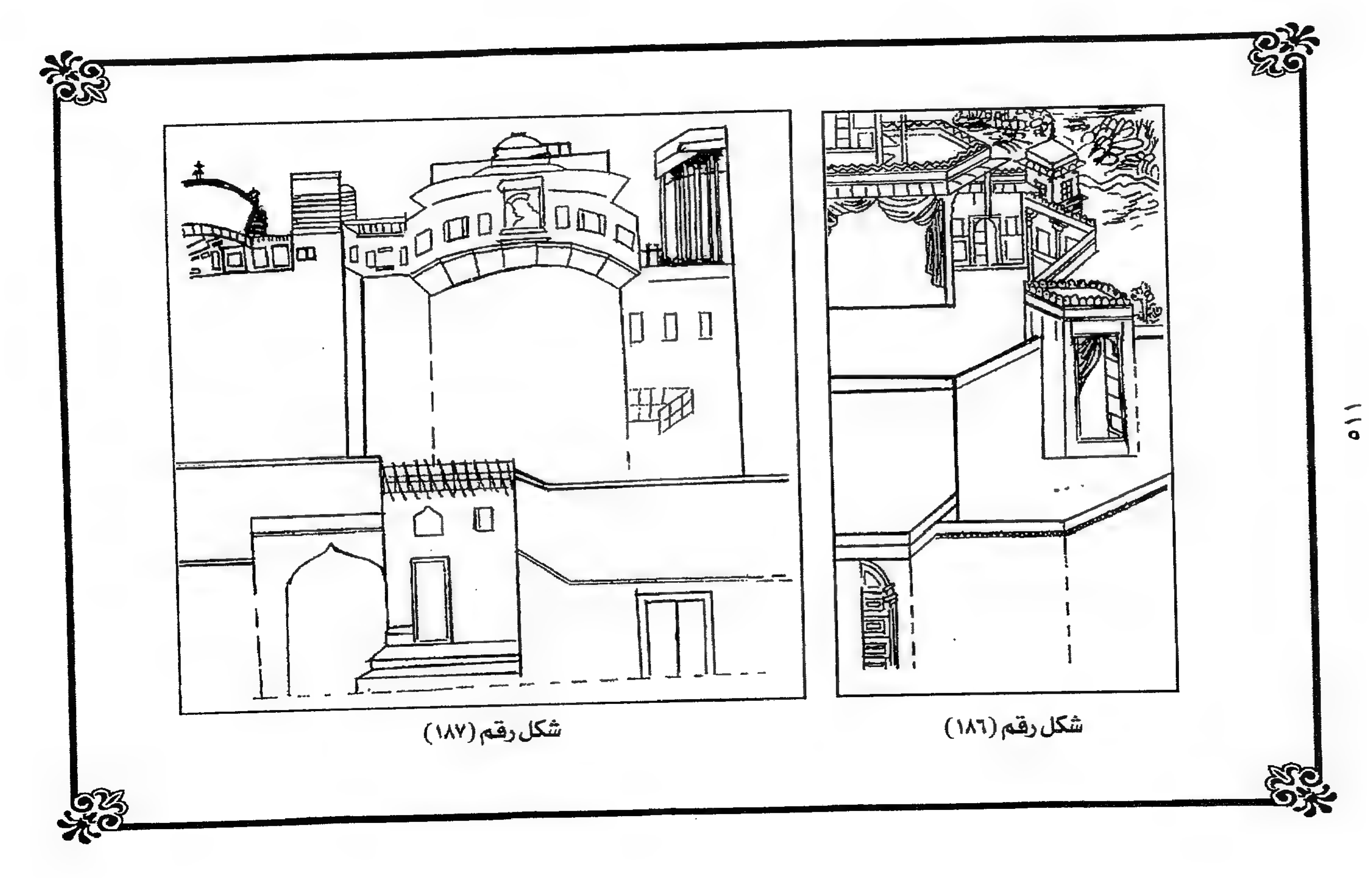
شكل رقم (١٨٢)

شكل رقم (١٨٣)



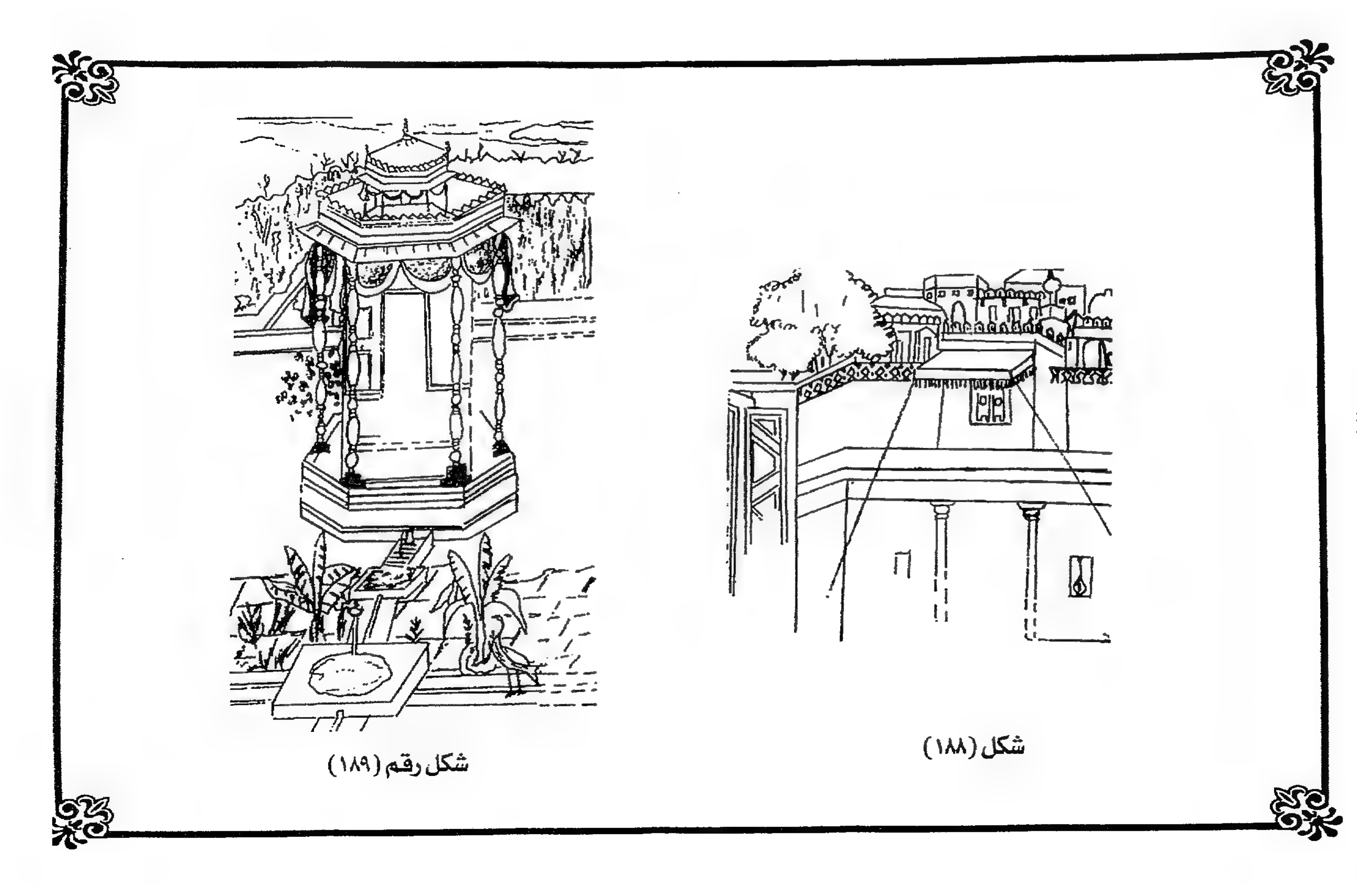
شكل رقم (١٨٤)

شكل رقم (١٨٥)



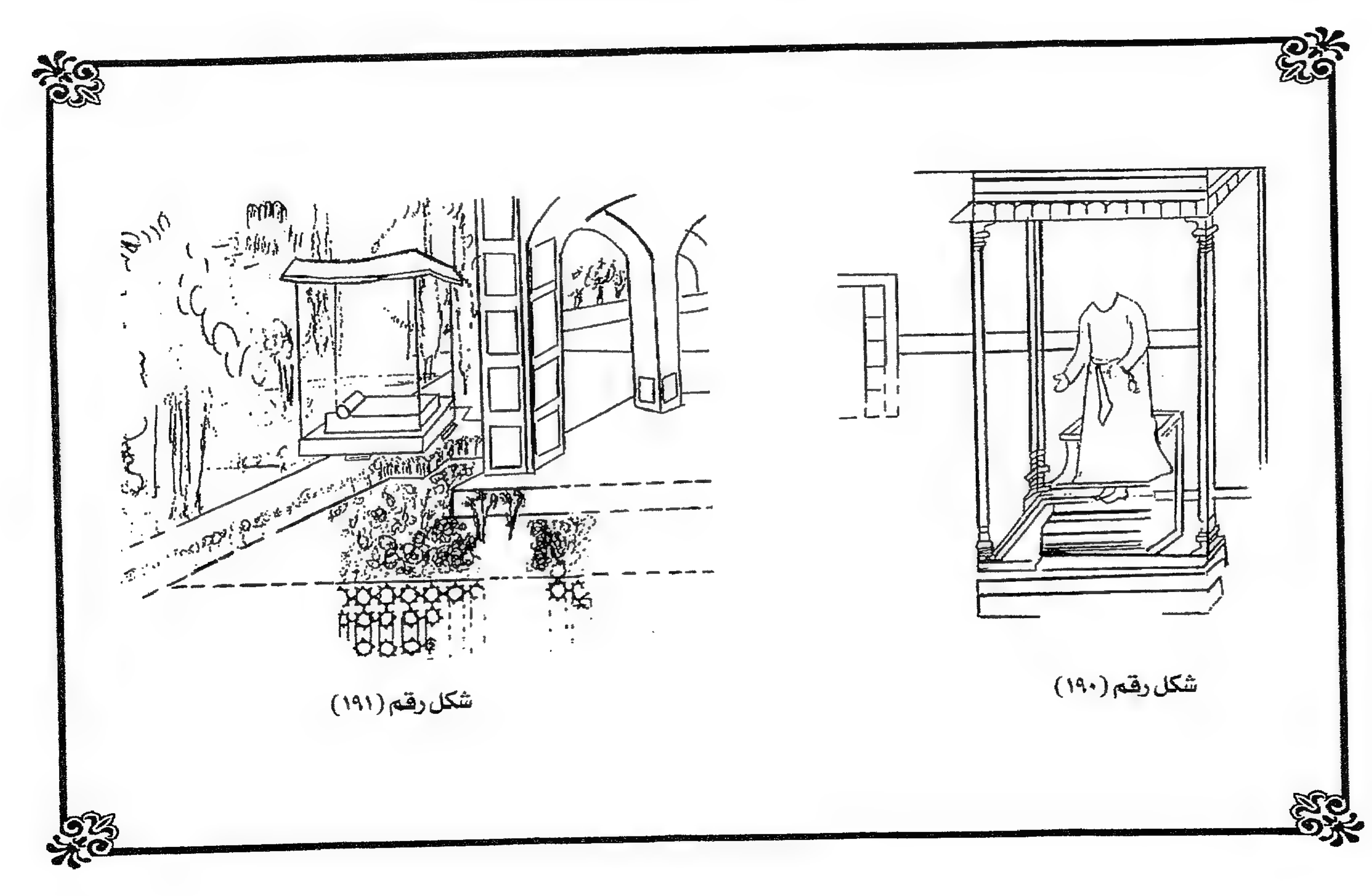
شكل رقم (١٨٦)

شكل رقم (١٨٧)



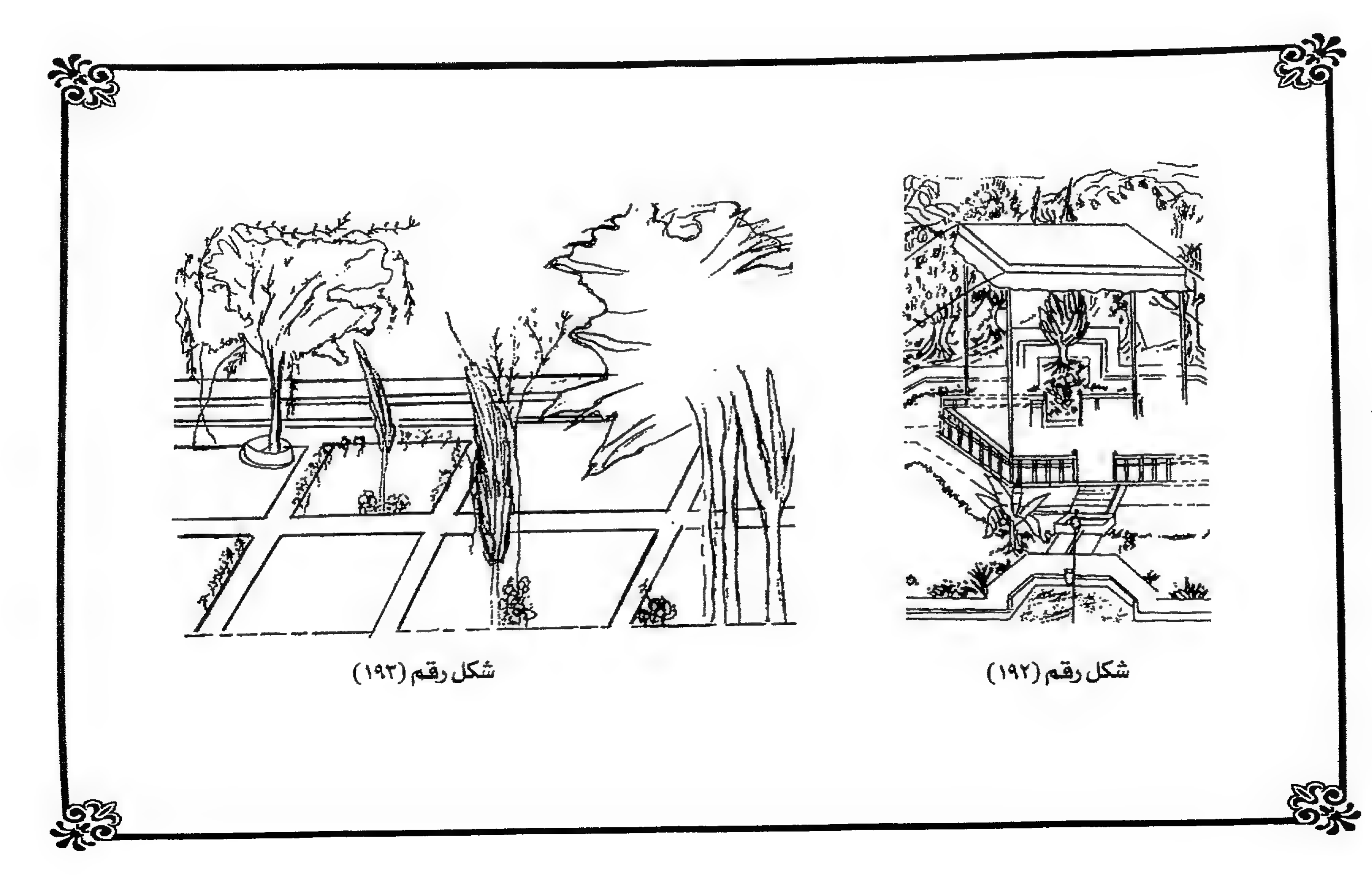
شكل (١٨٨)

شكل رقم (١٨٩)



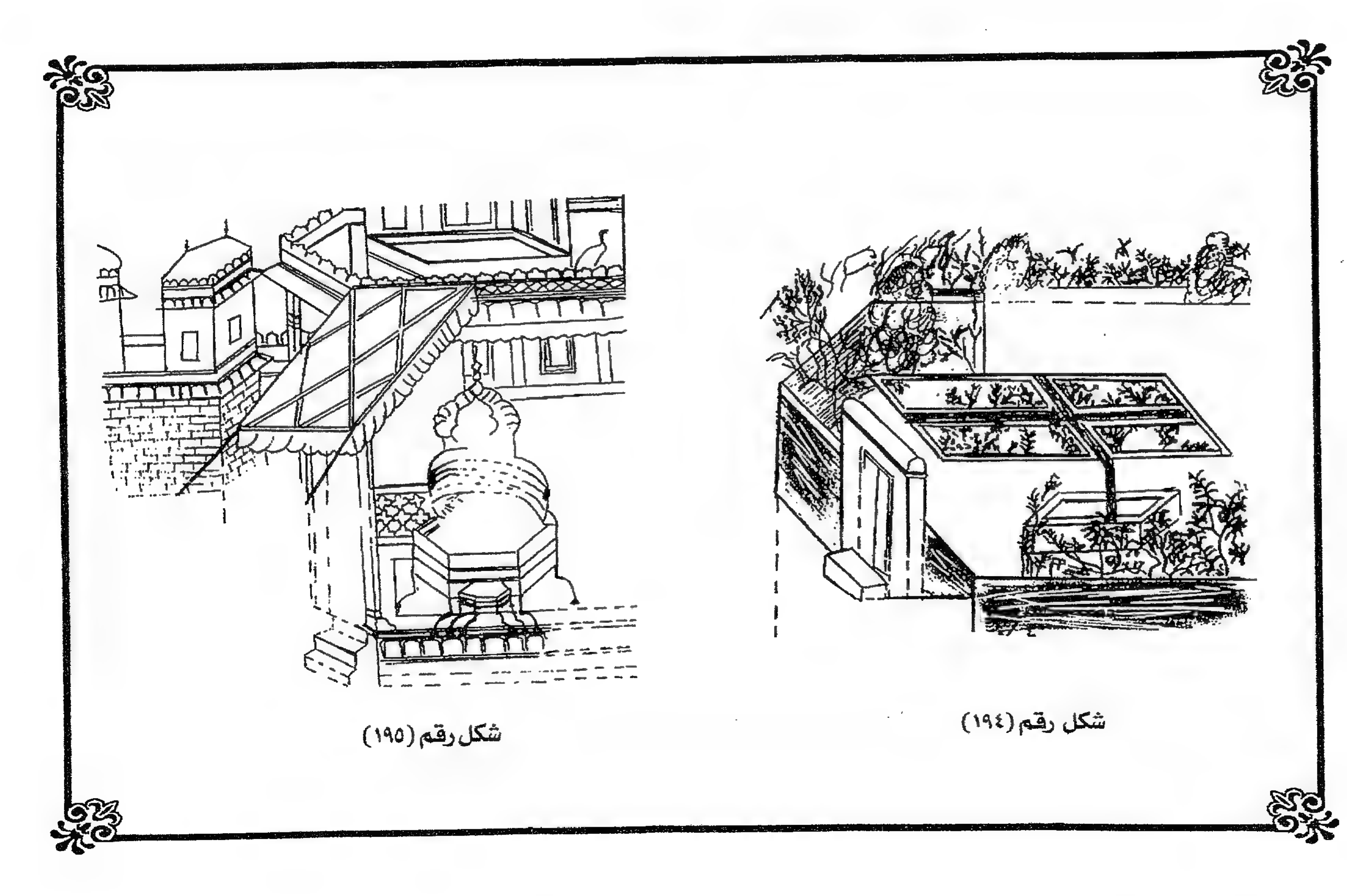
شكل رقم (١٩٠)

شكل رقم (١٩١)



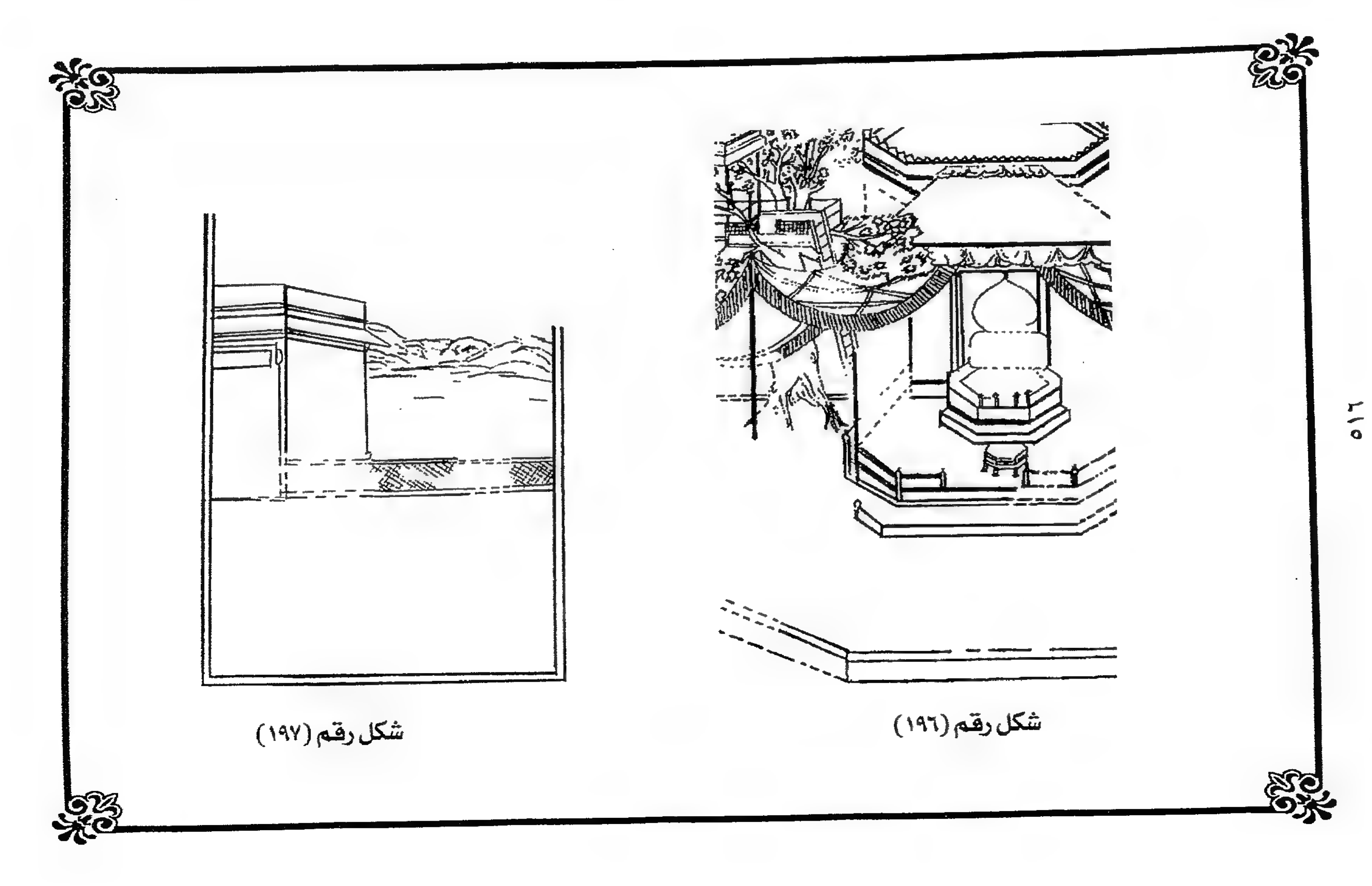
شكل رقم (١٩٢)

شكل رقم (١٩٣)



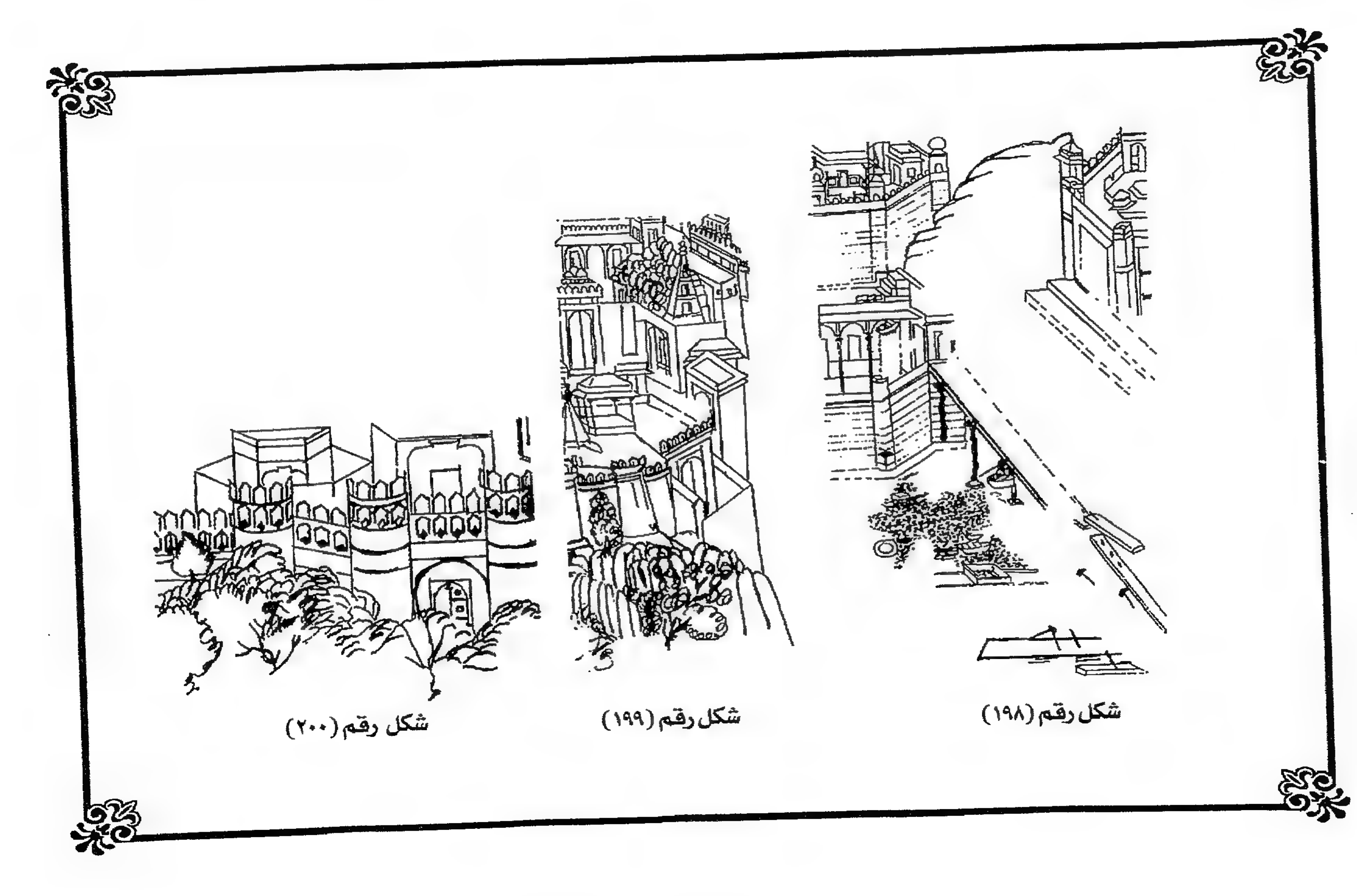
شكل رقم (١٩٤)

شكل رقم (١٩٥)



شكل رقم (١٩٦)

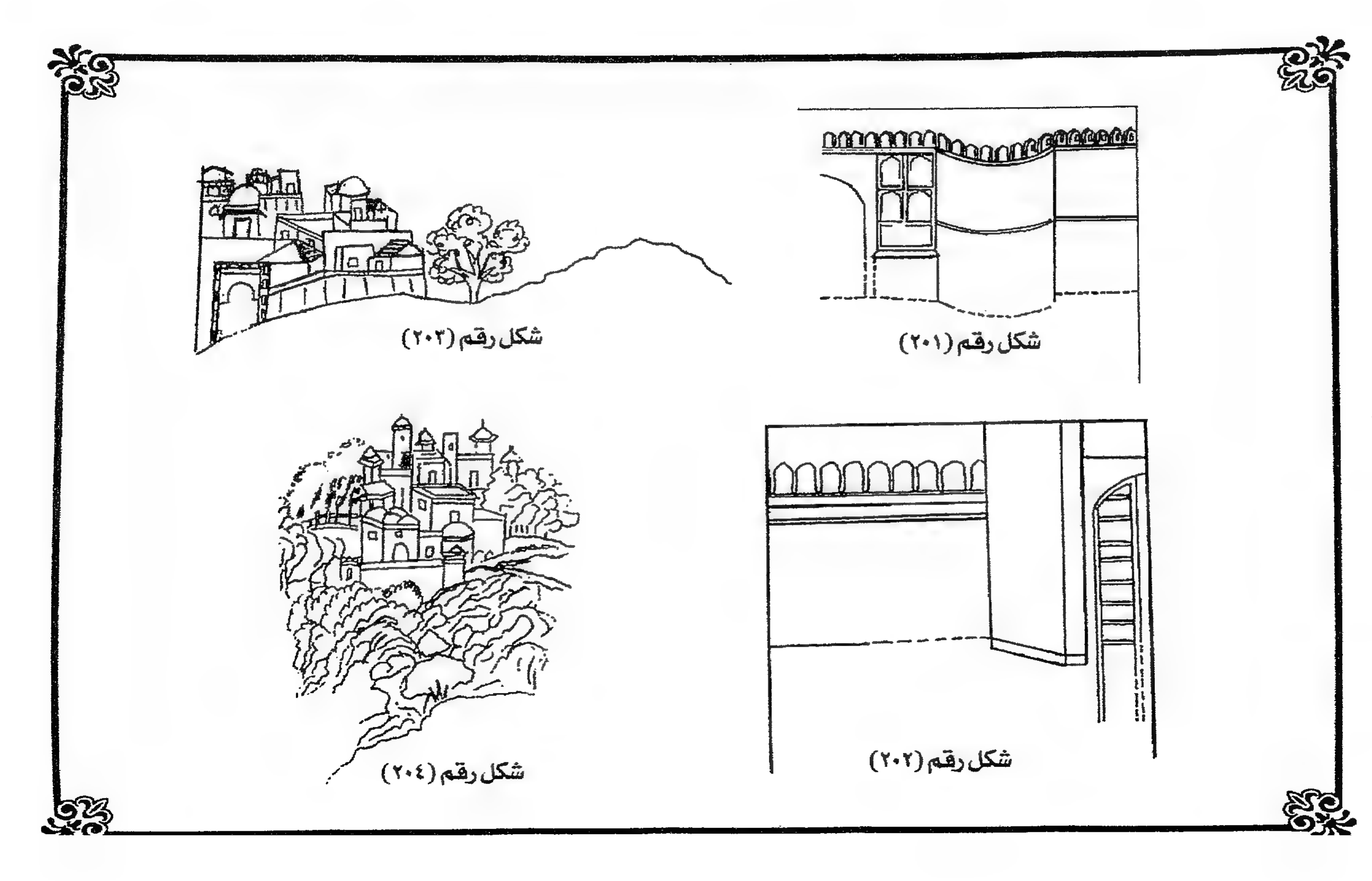
شكل رقم (١٩٧)



شكل رقم (١٩٨)

شكل رقم (١٩٩)

شكل رقم (٢٠٠)

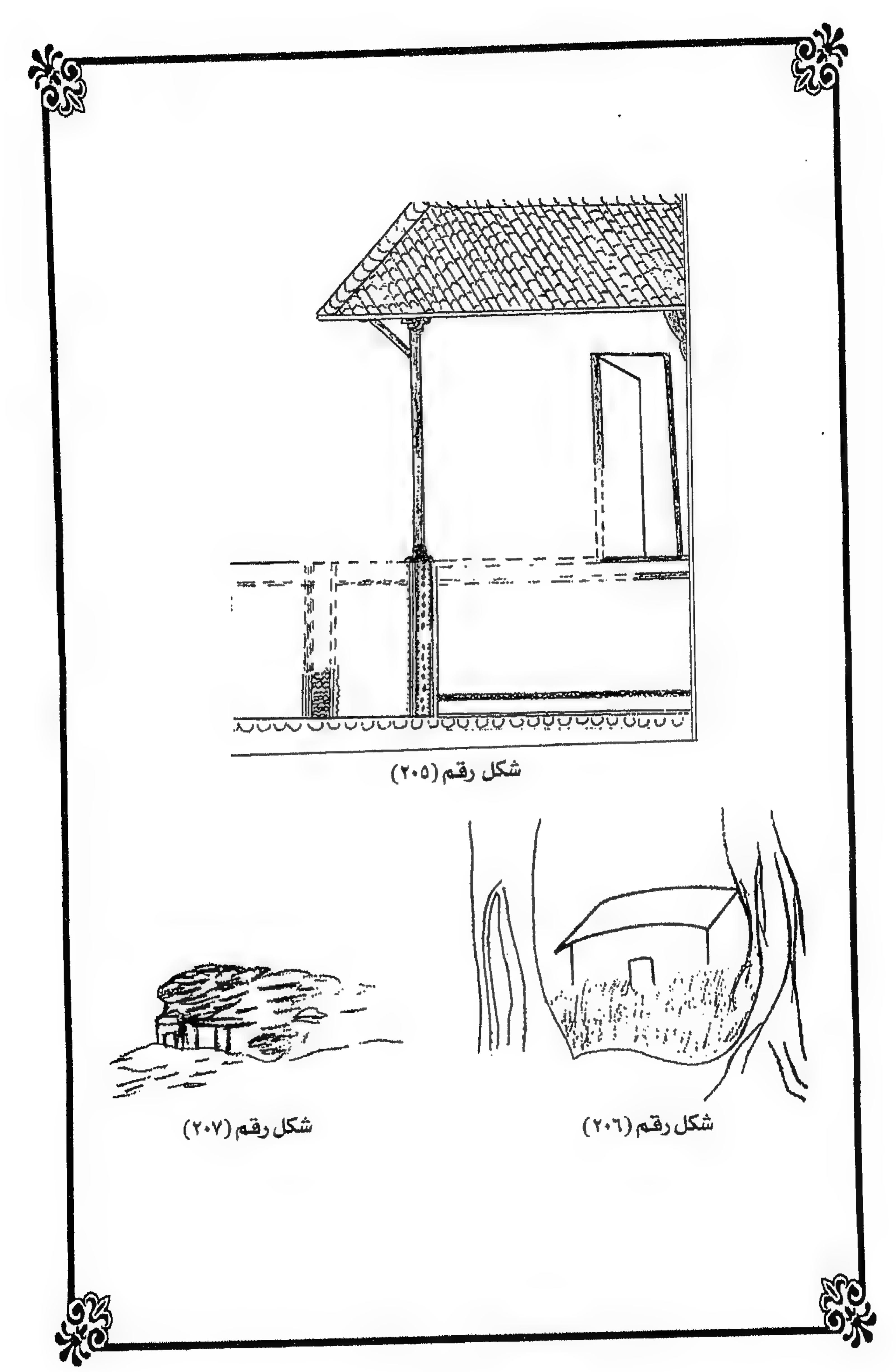


شكل رقم (٢٠١)

شكل رقم (٢٠٢)

شكل رقم (٢٠٣)

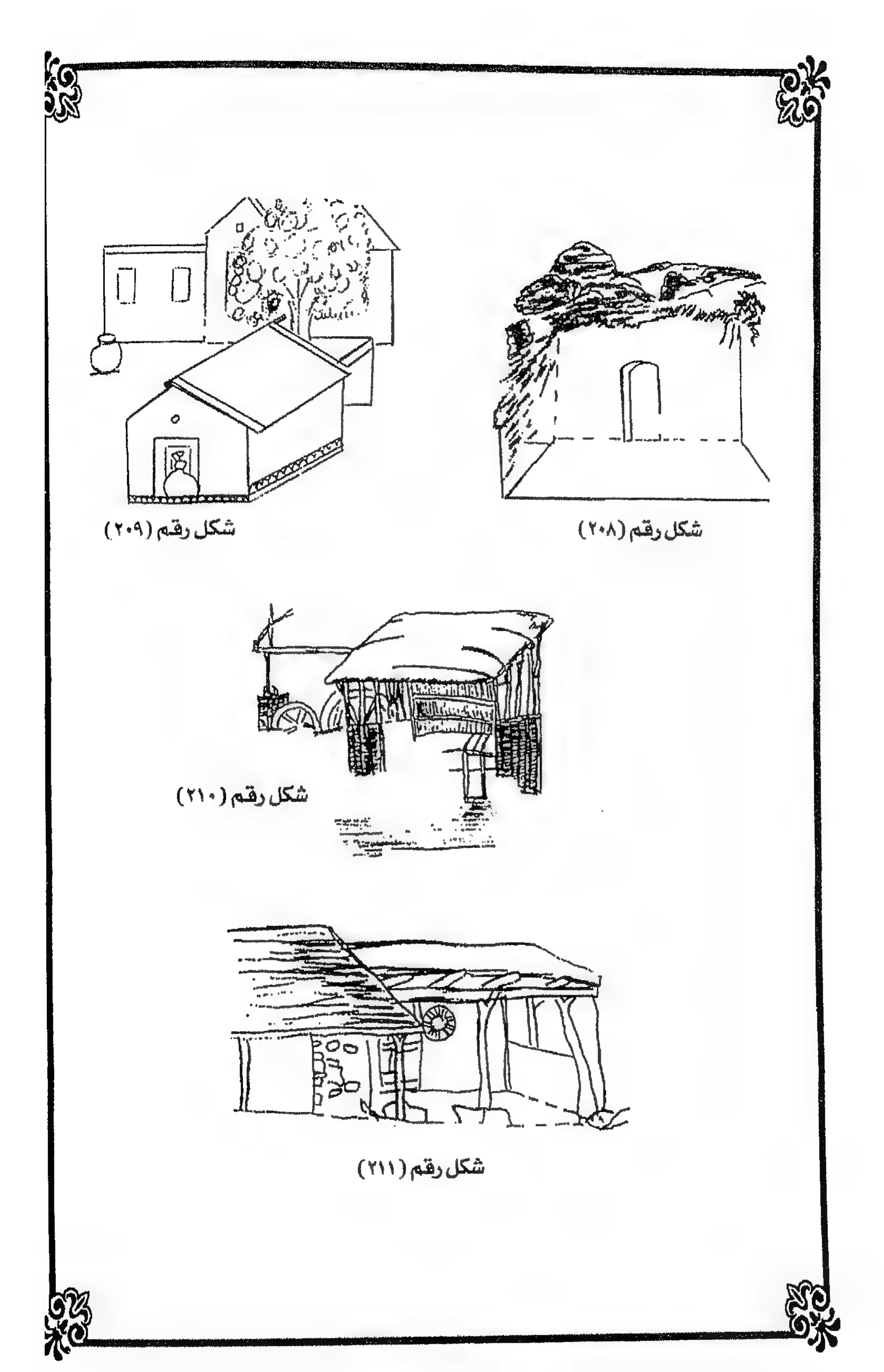
شكل رقم (٢٠٤)



شكل رقم (٢٠٥)

شكل رقم (٢٠٦)

شكل رقم (٢٠٧)

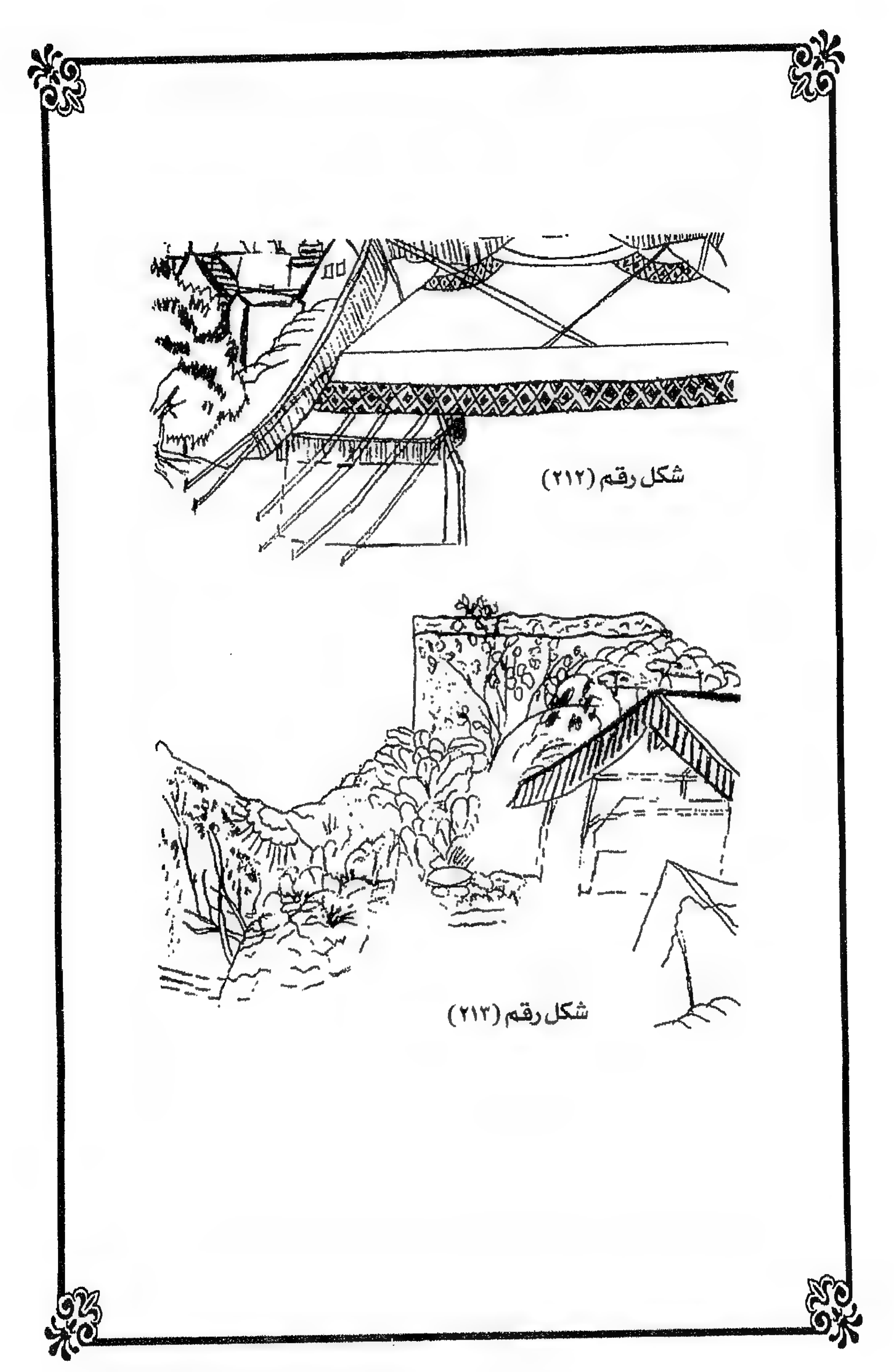


شكل رقم (٢٠٨)

شكل رقم (٢٠٩)

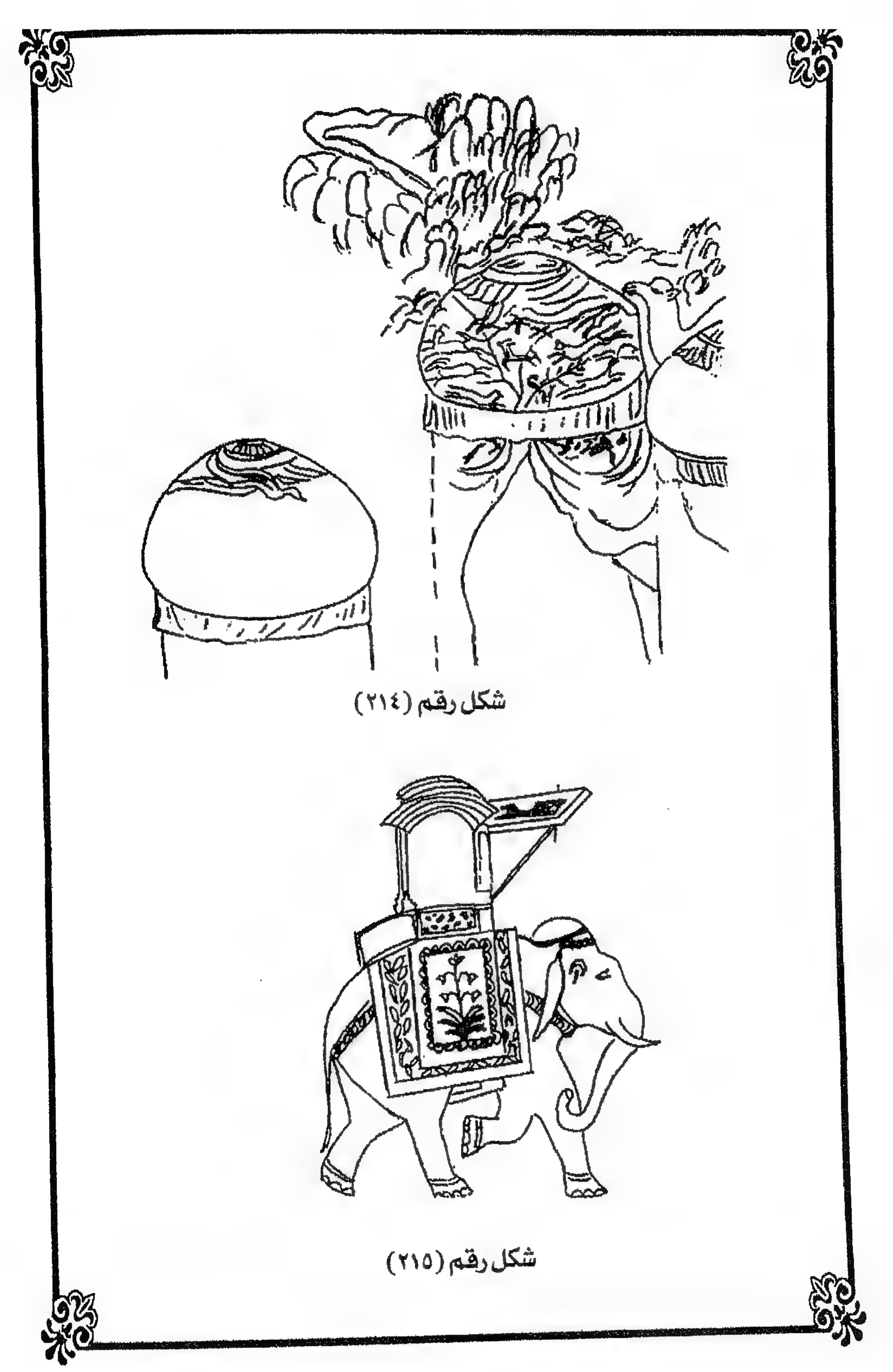
شكل رقم (٢١٠)

شكل رقم (٢١١)



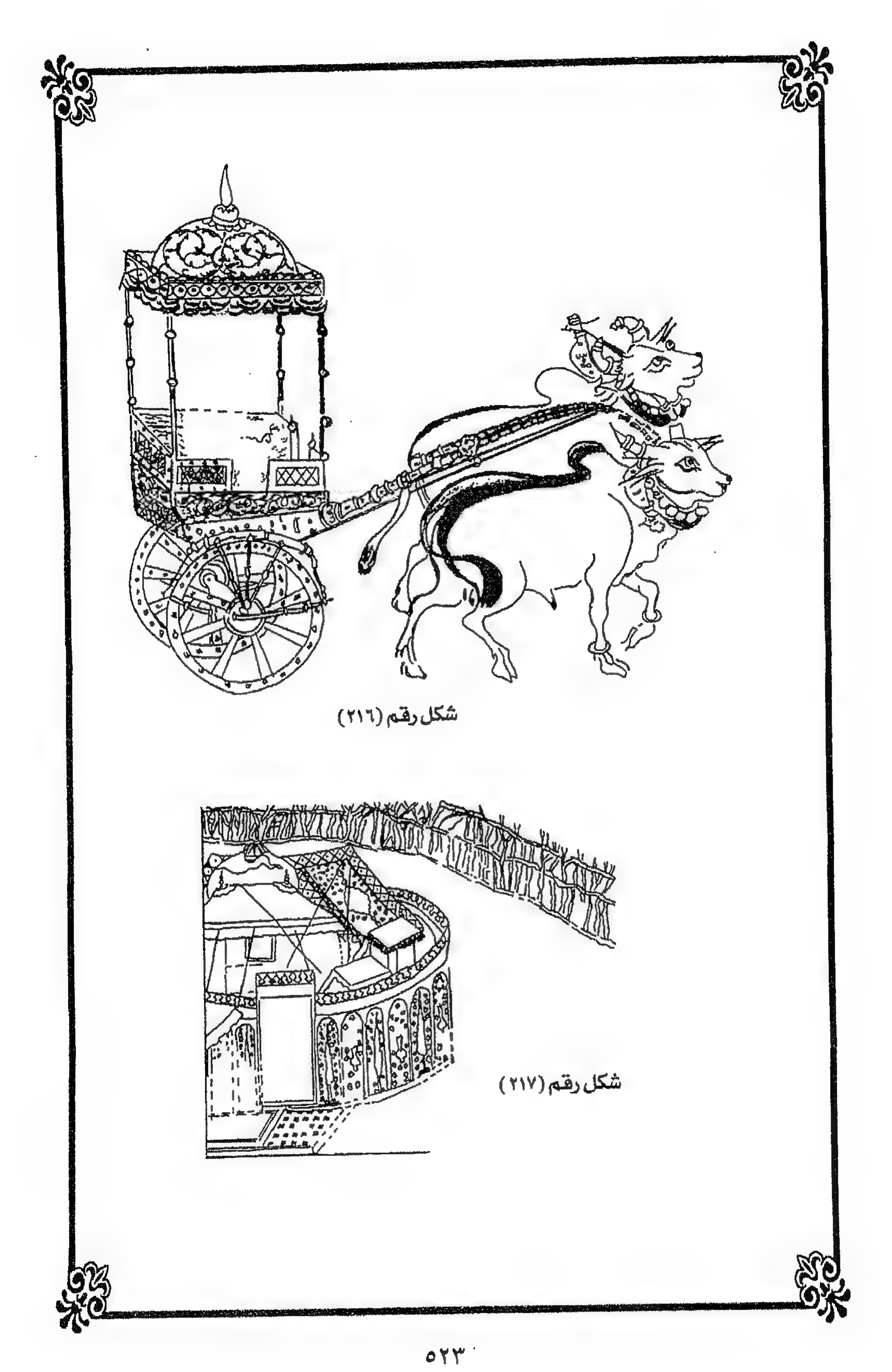
شكل رقم (٢١٢)

شكل رقم (٢١٣)



شكل رقم (٢١٤)

شكل رقم (٢١٥)



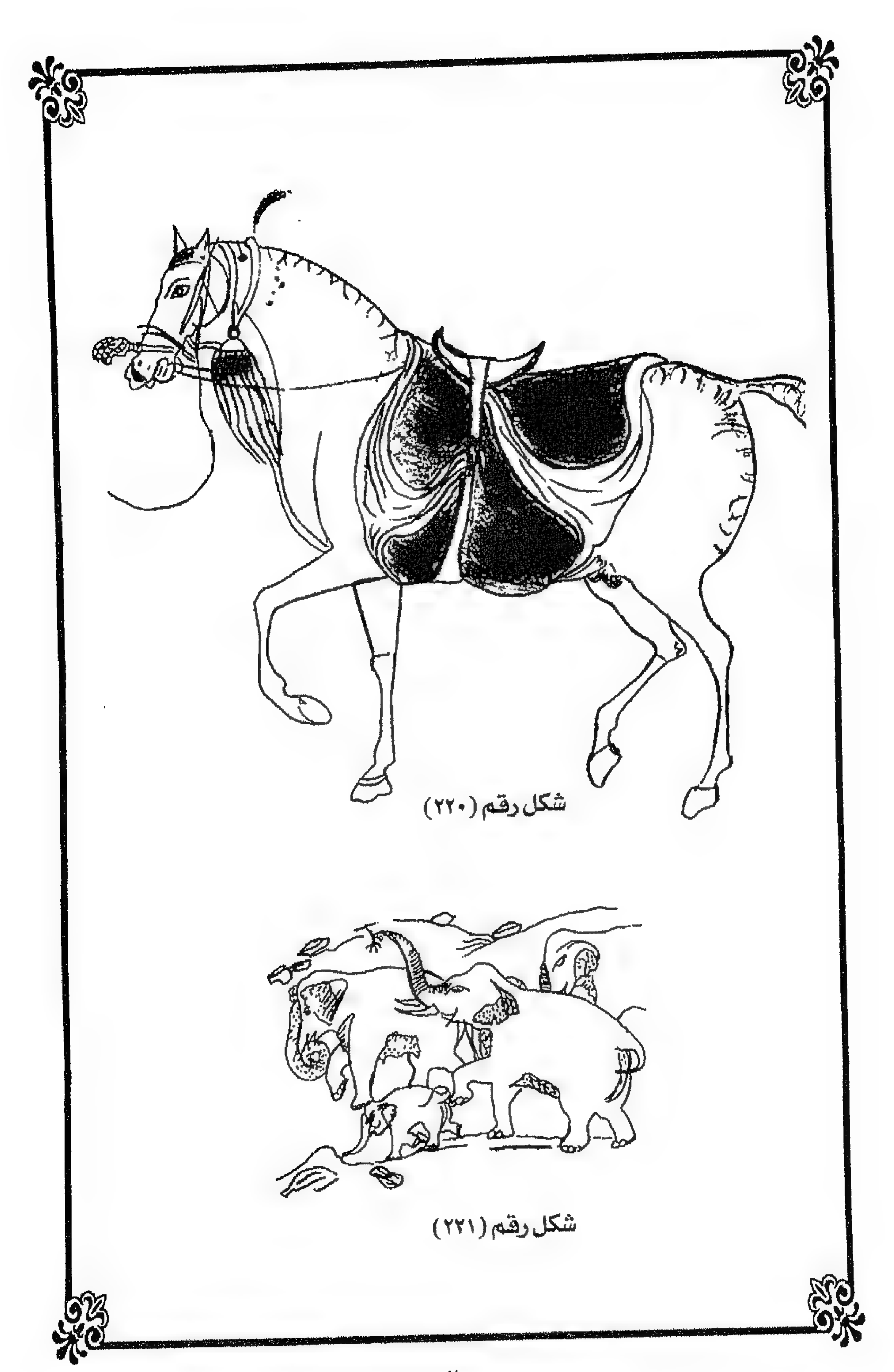
شكل رقم (٢١٦)

شكل رقم (٢١٧)



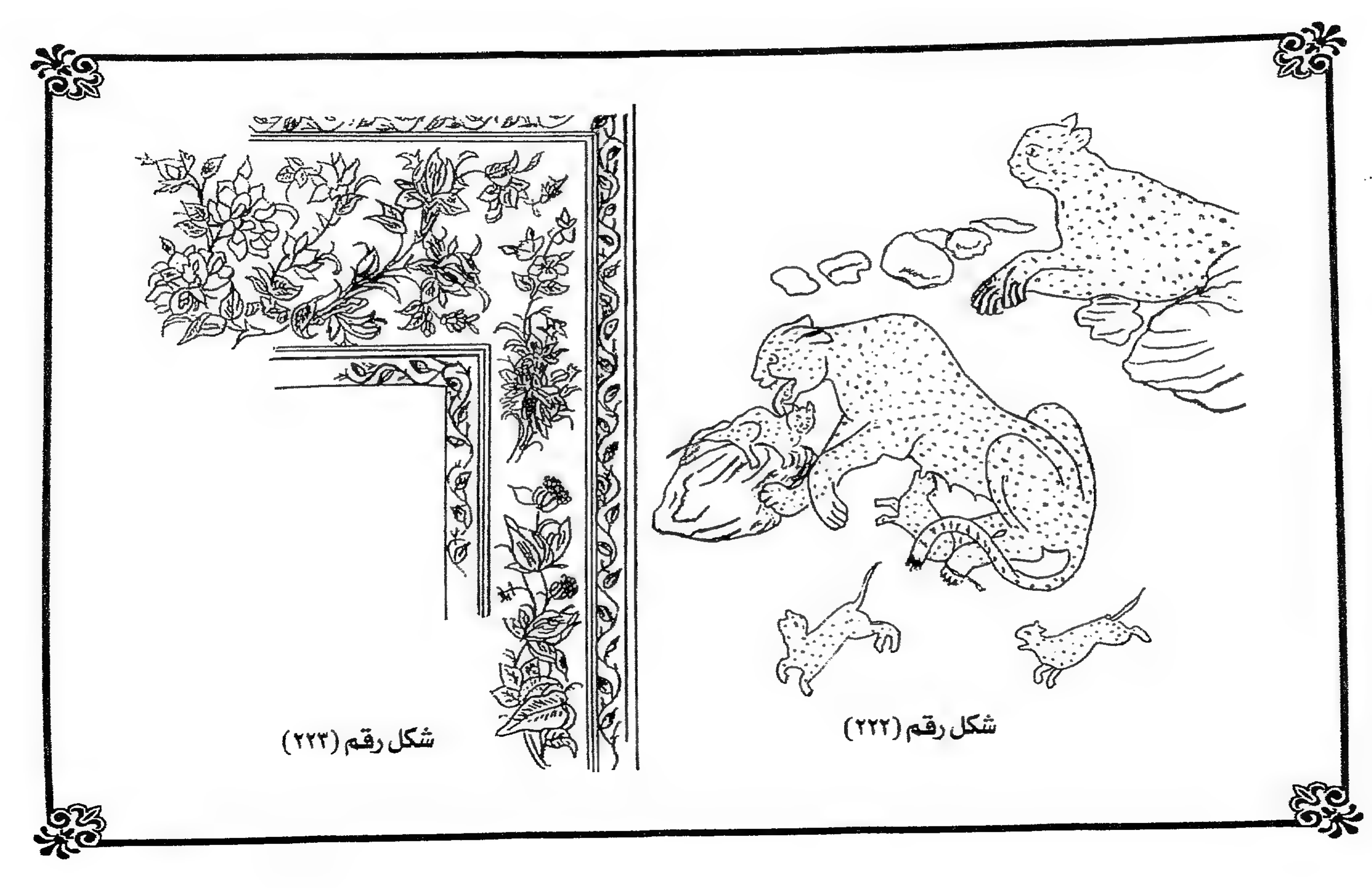
شكل رقم (٢١٨)

شكل رقم (٢١٩)



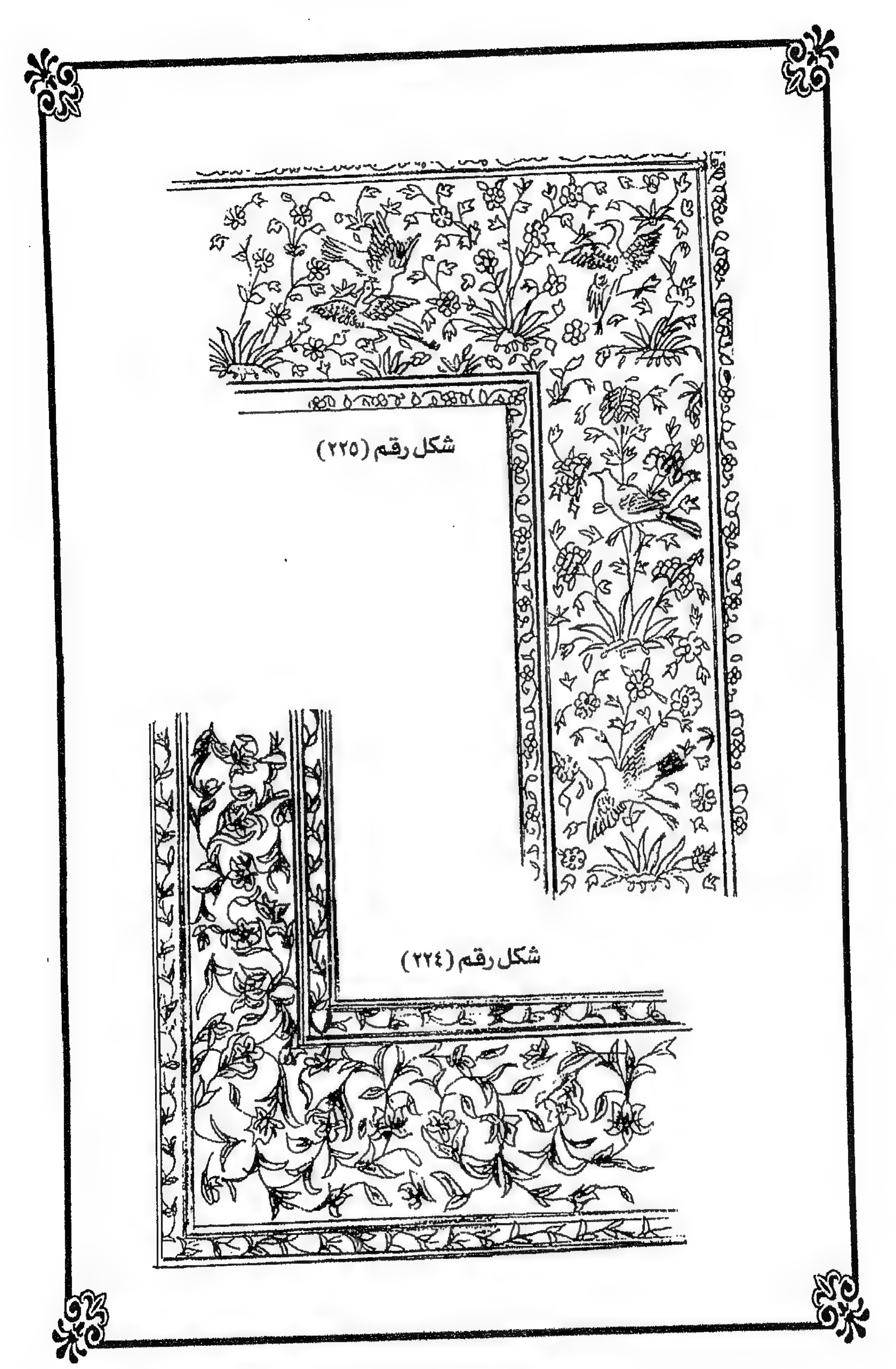
شكل رقم (٢٢٠)

شكل رقم (٢٢١)

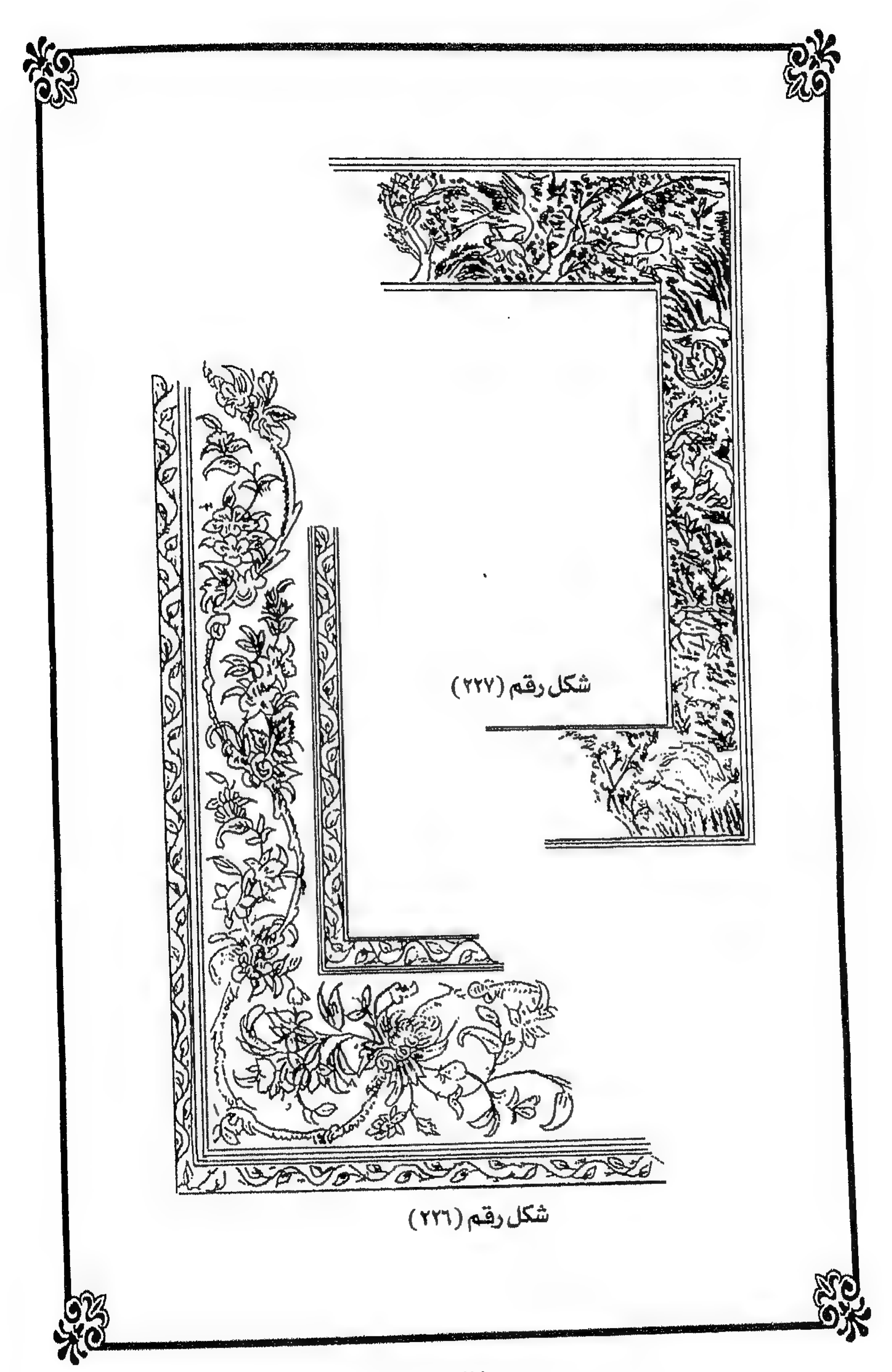


شكل رقم (٢٢٢)

شكل رقم (٢٢٣)

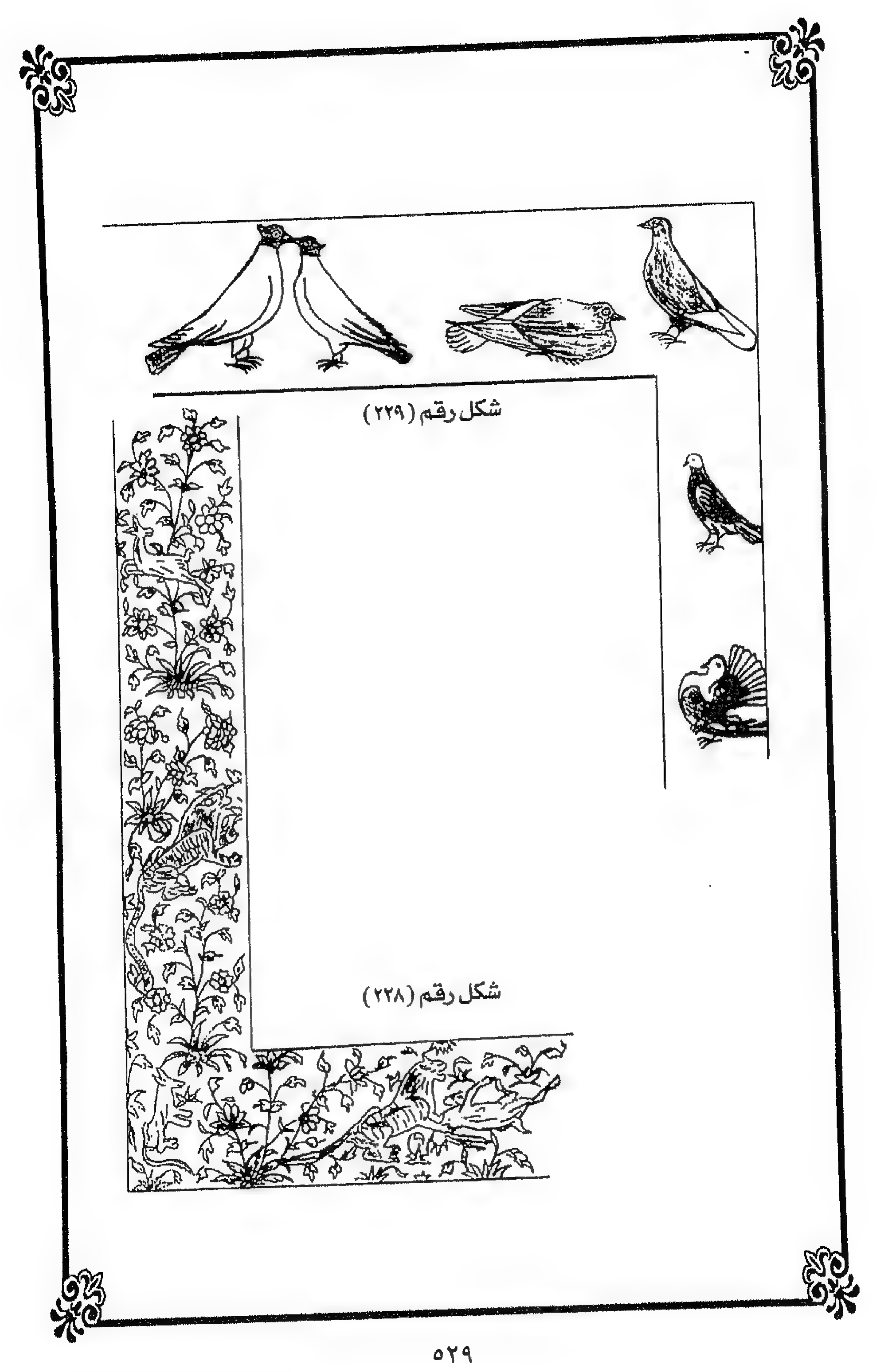

شكل رقم (٢٢٥)

شكل رقم (٢٢٤)



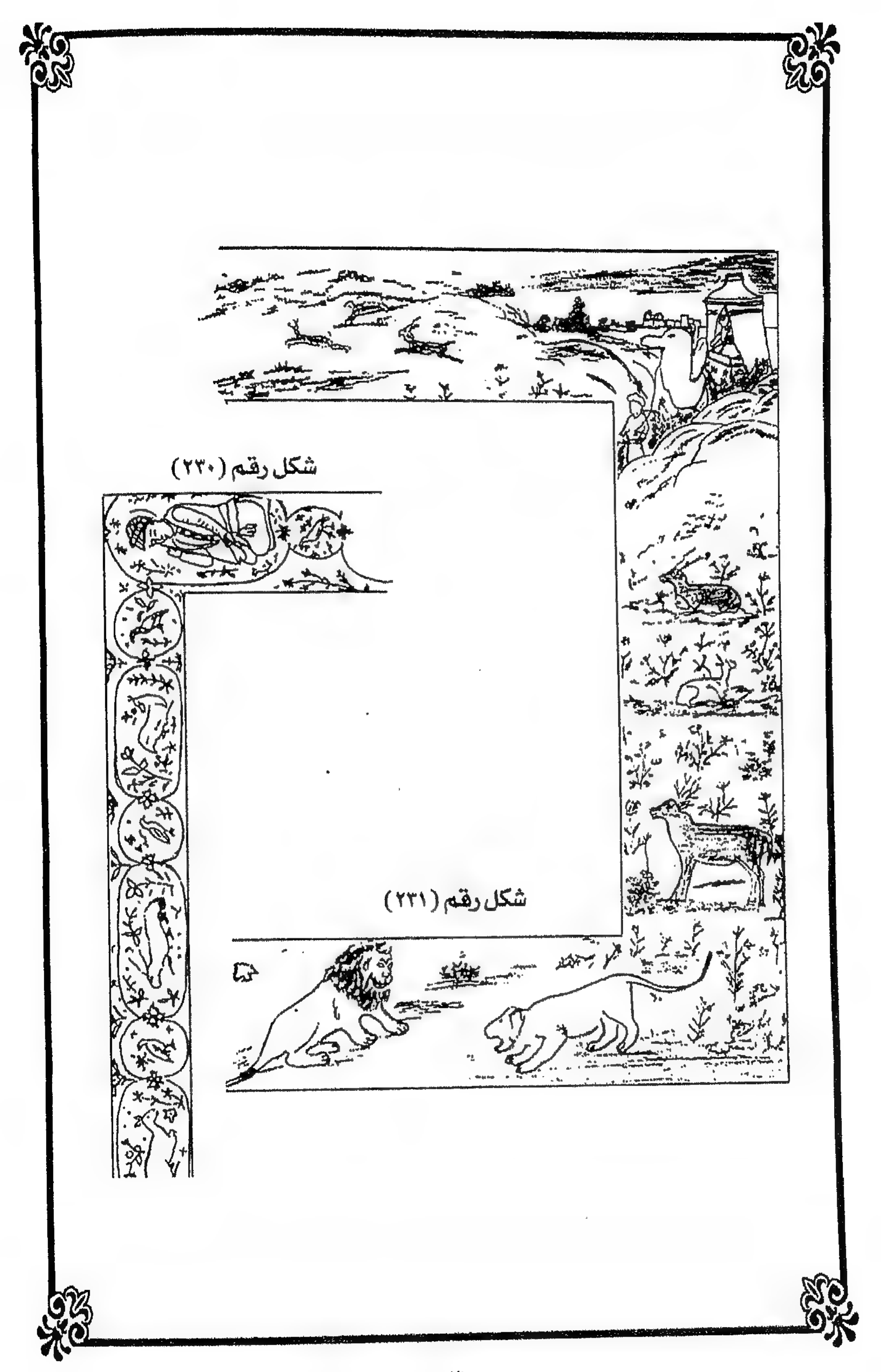
شكل رقم (٢٢٧)

شكل رقم (٢٢٦)



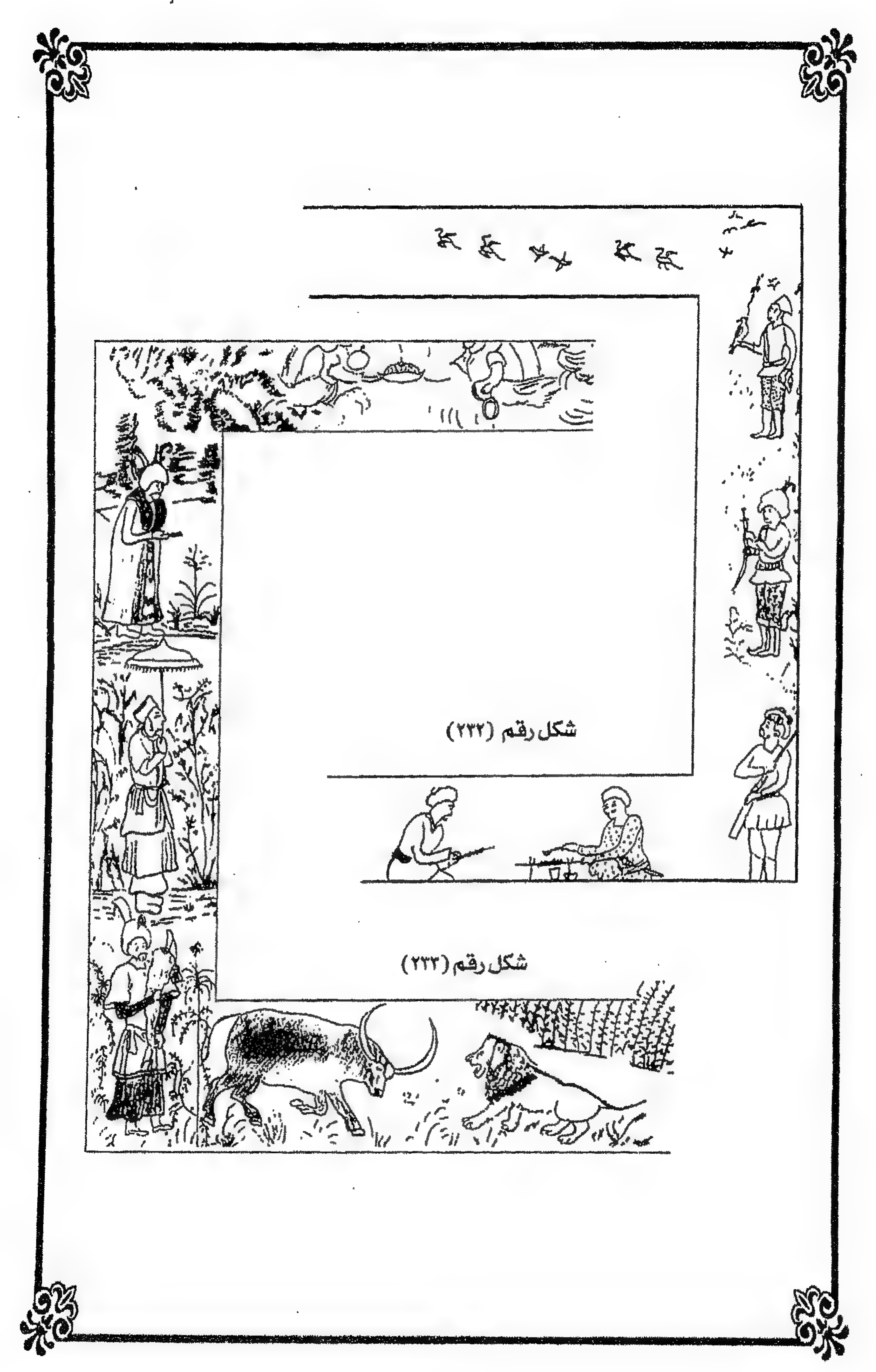
شكل رقم (٢٢٩)

شكل رقم (٢٢٨)



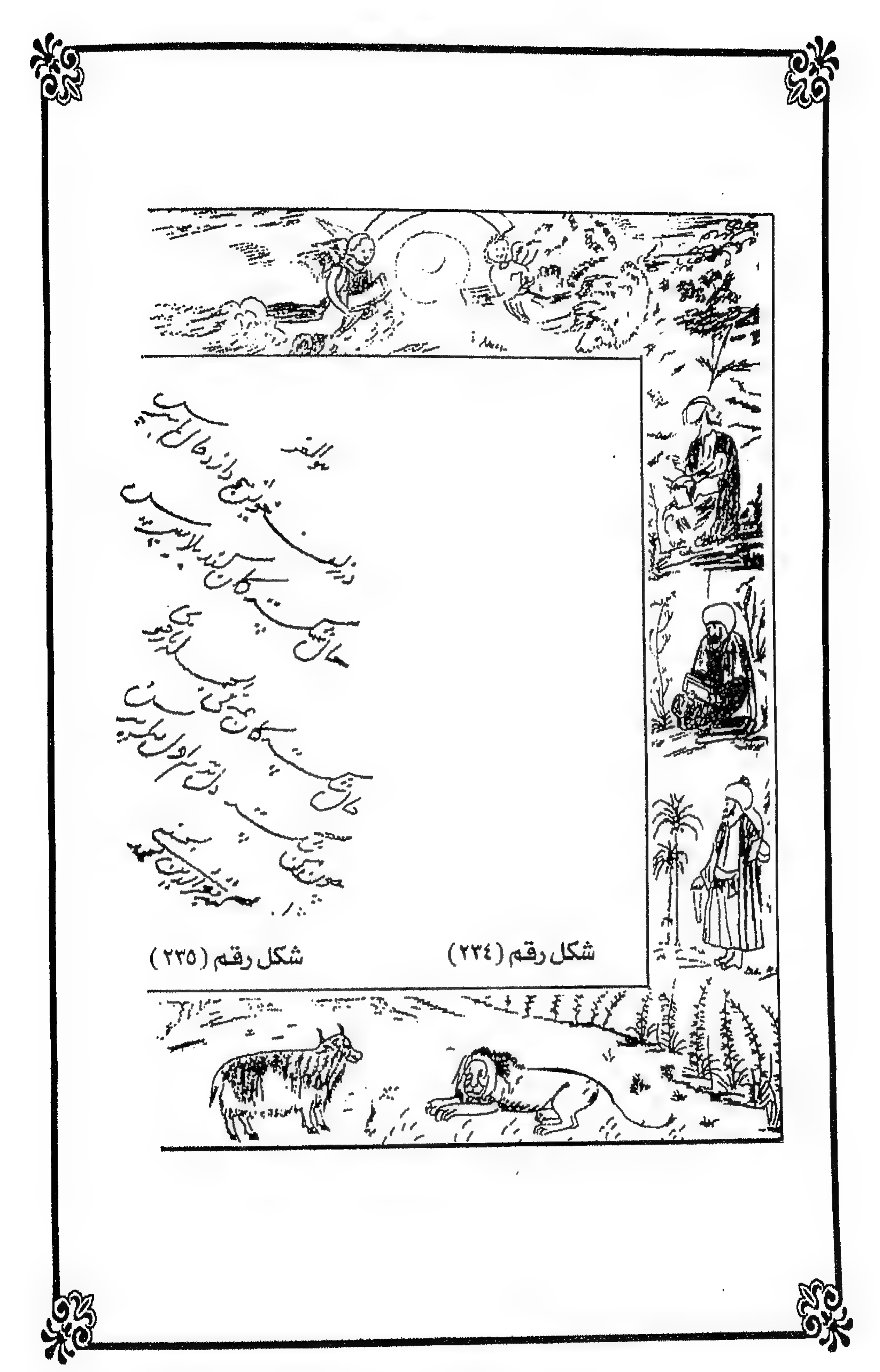
شكل رقم (٢٣٠)

شكل رقم (٢٣١)



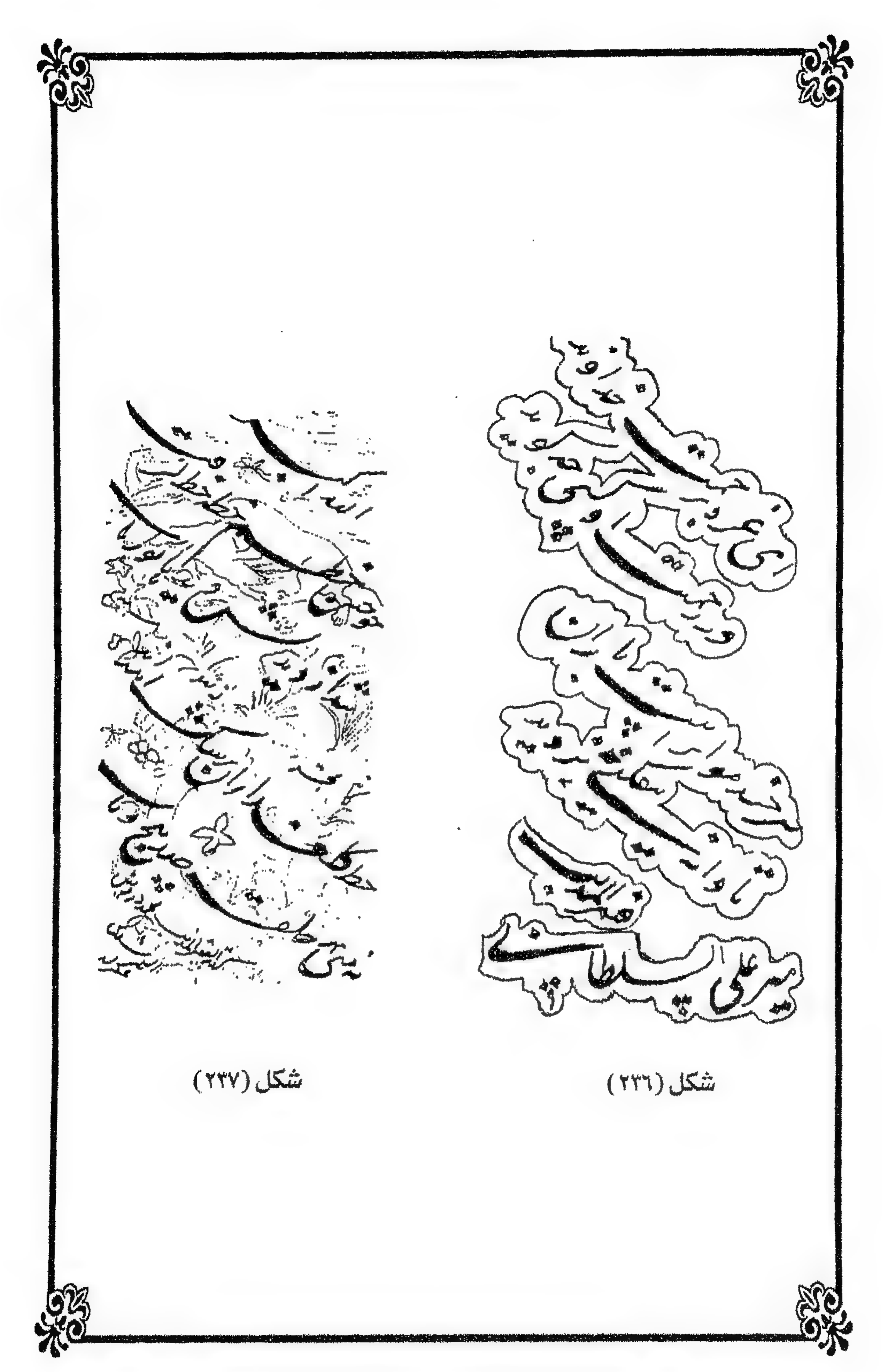
شكل رقم (٢٣٢)

شكل رقم (٢٣٣)



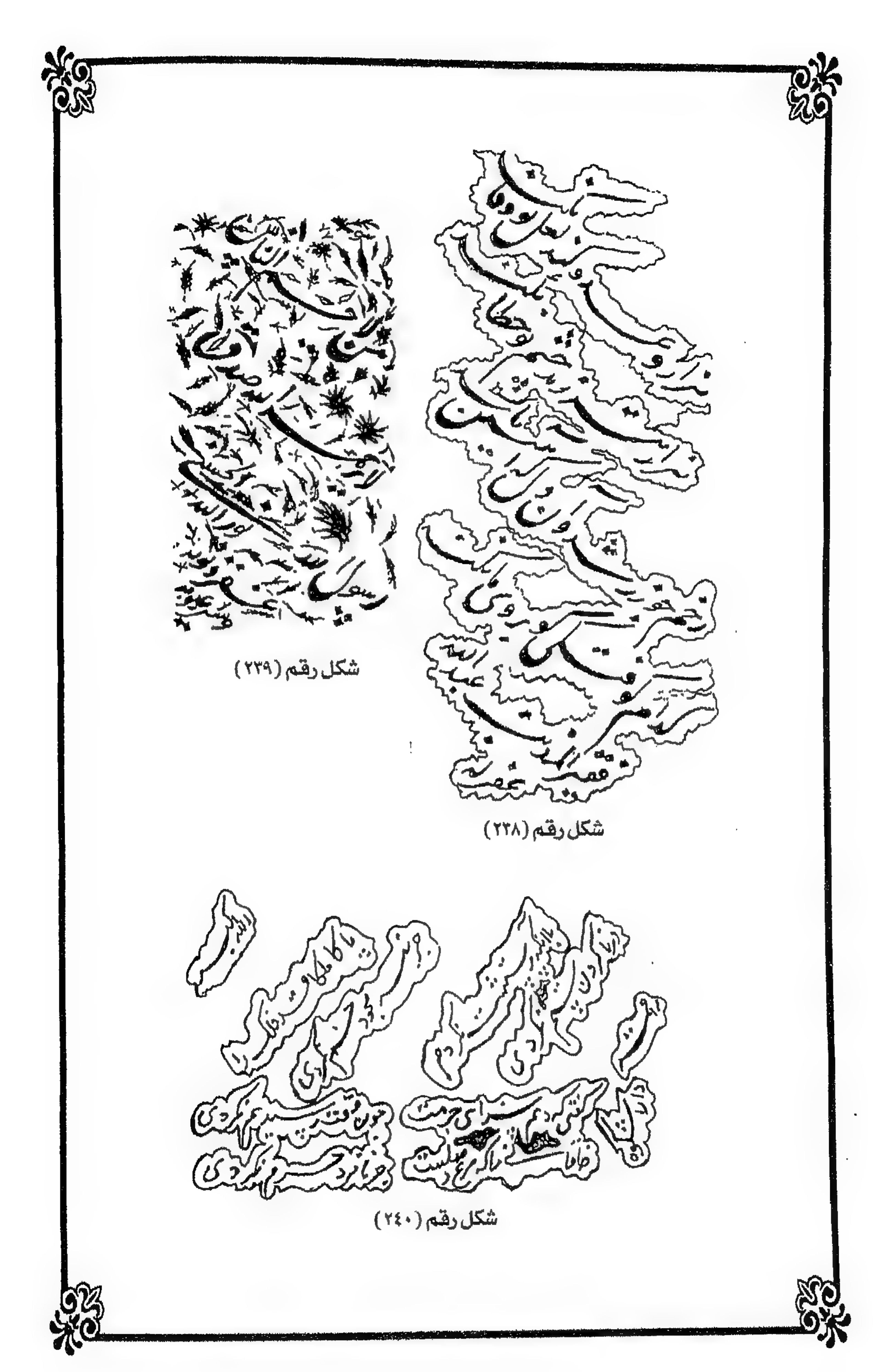
شكل رقم (٢٣٥)

شكل رقم (٢٣٤)



شكل (٢٣٦)

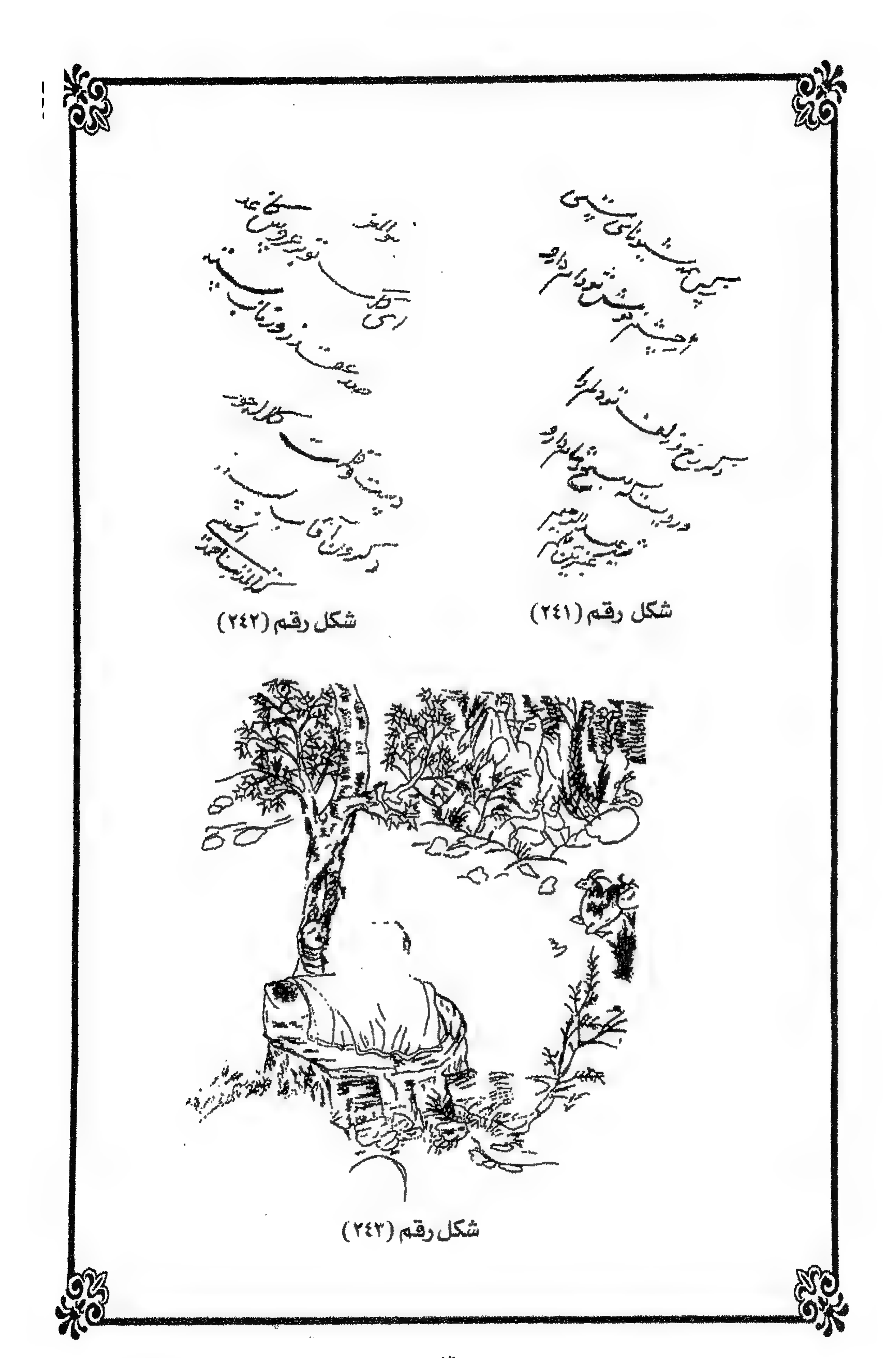
شكل (٢٣٧)



شكل رقم (٢٣٩)

شكل رقم (٢٣٨)

شكل رقم (٢٤٠)



شكل رقم (٢٤١)

شكل رقم (٢٤٢)

شكل رقم (٢٤٣)

شكل ٢٤٣ أ (لوحة ٥ أعلى)

شكل رقم (٢٤٤) - لوحة (١١)

شكل رقم ٢٤٣ ب (لوحة ٥ أسفل)

لعل میگونش بی واسطهٔ باده مست و مدهوش گشت بیت
دل بستهٔ بالای یکی تنگ قبا شد باز این زبرای دل تنگم چه بلا شد
چندانکه سلطان با دل از دست رفته کوشش نمود بجای نرسید
وهرچند عقل کارفرمای آب نصیحت بر آتش عشق میریخت شعله
زیادت گشت ساکن نمیشود بسخن آتش درون کین زبانه ایست که لاینقطع فزون شود
سلطان با کنیزک طرح معاشرت افکنده

شكل رقم (٢٤٥) (لوحة ٣٢)

شكل رقم (٢٤٦) (لوحة ٣٧ أعلى)

شكل رقم (٢٤٧) (لوحة ٣٧ أسفل)

شكل رقم (٢٤٨) (لوحة ٤١ أعلى)

شكل رقم (٢٤٩) (لوحة ٤١ أسفل)



من گذشت بجهت دیدن ایشان ایشان که چقدراه

شكل رقم (٢٥٠) (لوحة ٤٩ أعلى)

عقب مانده اند جمع شد برگشته دیدم تنگ اسپ خود کنده

شكل رقم (٢٥١) (لوحة ٤٩ أسفل)

شكل رقم (٢٥٢) (لوحة ٥١ أعلى)

شكل رقم (٢٥٣) (لوحة ٥١ أسفل)

شكل رقم (٢٥٤) (لوحة ٥٢ أعلى)

شكل رقم (٢٥٥) (لوحة ٥٢ أسفل)

شكل رقم (٢٥٦) (لوحة ٦٥ أعلى)

شكل رقم (٢٥٧) (لوحة ٦٥ أسفل)




درختهای انار سیب بست گرداگرد حوض تمام [illegible]

خوب می‌نماید خیلی باغ خوبی طرح شده در طرف جنوب

شكل رقم (٢٥٨) (لوحة ٨٨ أعلى)

بنای عمارت باغ چنین است [illegible]

اکر سفید که چهار [illegible] شده در میان [illegible]

شكل رقم (٢٥٩) (لوحة ٨٨ أسفل)

که او را قدرت استنباط نباشد اصلا اما چون [illegible]

شكل رقم (٢٦٠) (لوحة ٨٩ أعلى)

در آن باب حفظ کند [illegible] عمل تمام شود

شكل رقم (٢٦١) (لوحة ٨٩ أسفل)

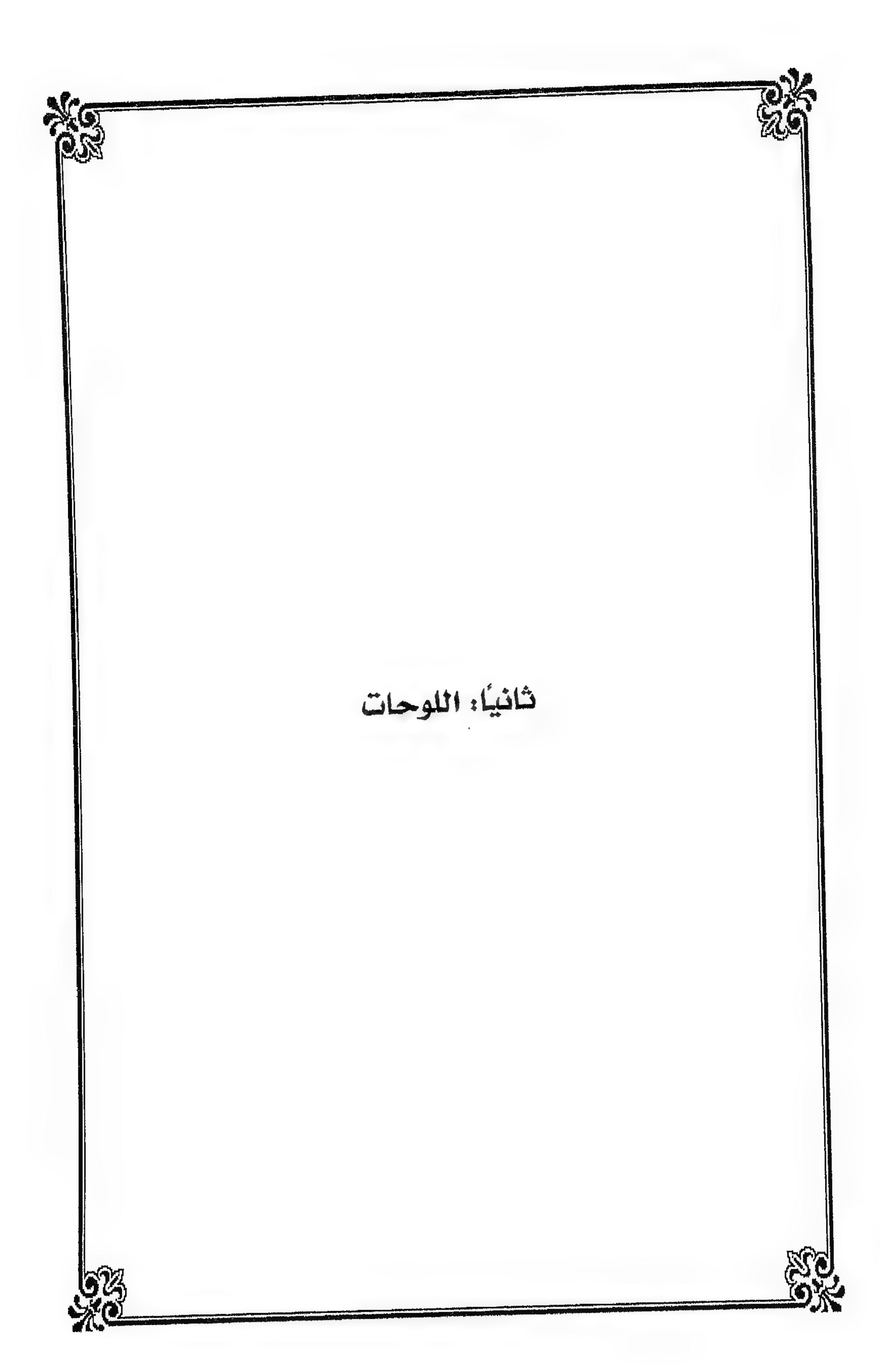
چنانکه در علم موسیقی مقرر شده است در فضایل هیچ فضیلت [illegible]

شكل رقم (٢٦٢) (لوحة ٩٠ أعلى)

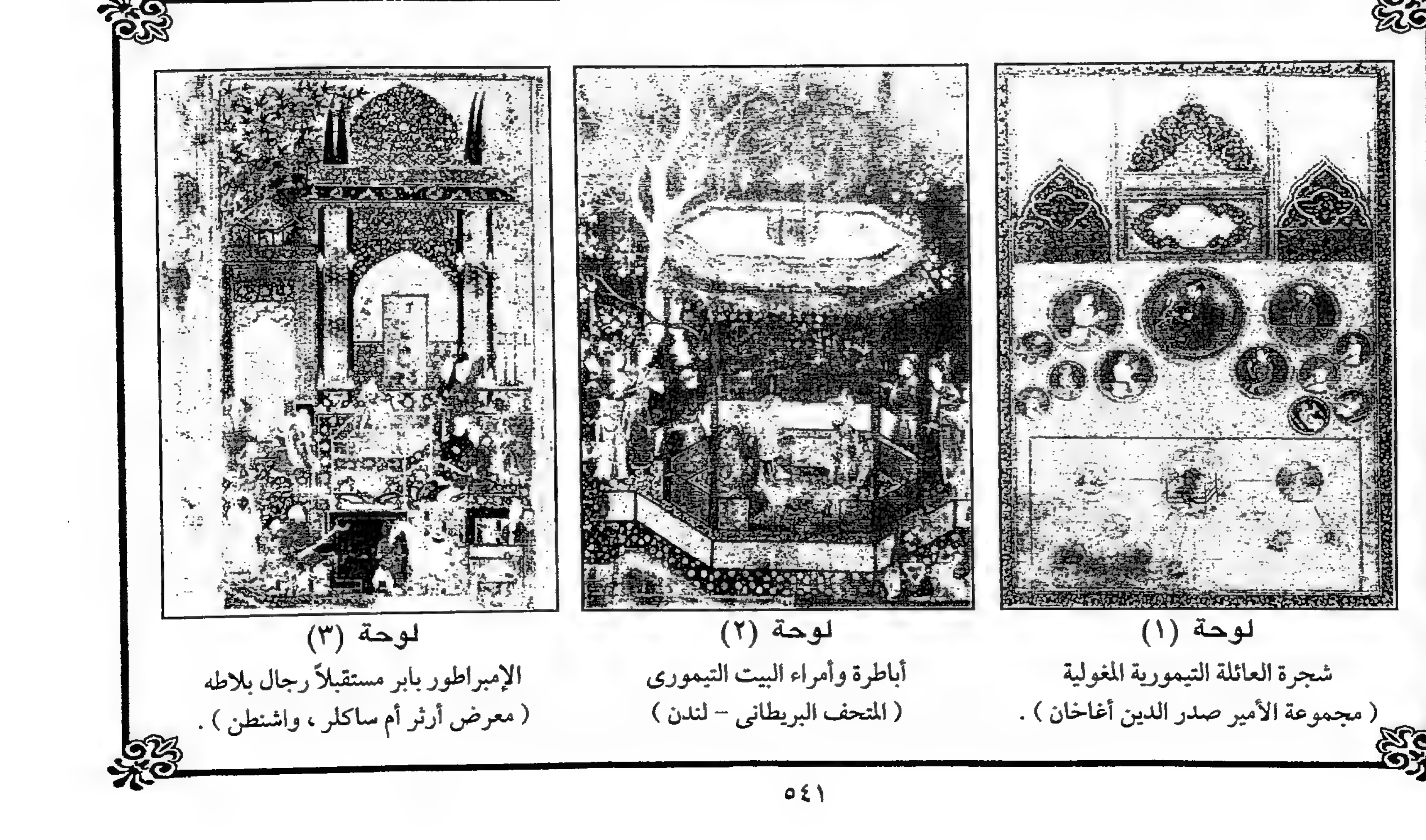
فضیلت عدالت نیست چنانکه در صناعت اخلاق معلوم می‌شود

شكل رقم (٢٦٣) (لوحة ٩٠ أسفل)





ثانياً: اللوحات



لوحة (١)

شجرة العائلة التيمورية المغولية

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (٢)

أباطرة وأمراء البيت التيمورى

(المتحف البريطانى - لندن)

لوحة (٣)

الإمبراطور بابر مستقبلاً رجال بلاطه

(معرض أرثر أم ساكلر ، واشنطن) .



لوحةرقم (٤)

أكبر يسلم تاجه الإمبراطورى
لشاه چيهان بحضـور جهانجير .
(مكتبة شستر بيتى - لندن) .

لوحة رقم (٥)

جهانجير مستقبلاً شيخ صوفى .
(ألبوم سانت بطرسبرج) .

لوحة رقم (٦)

شاه چيهان وأبناؤه الثلاثة وعساف خان
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (٧)

شاه چيهان دربار .

(معرض الفن الحر ، واشنطن) .



لوحة (٨)

وصول المبعوثين البرتغاليين لبلاط شاه چيهان.

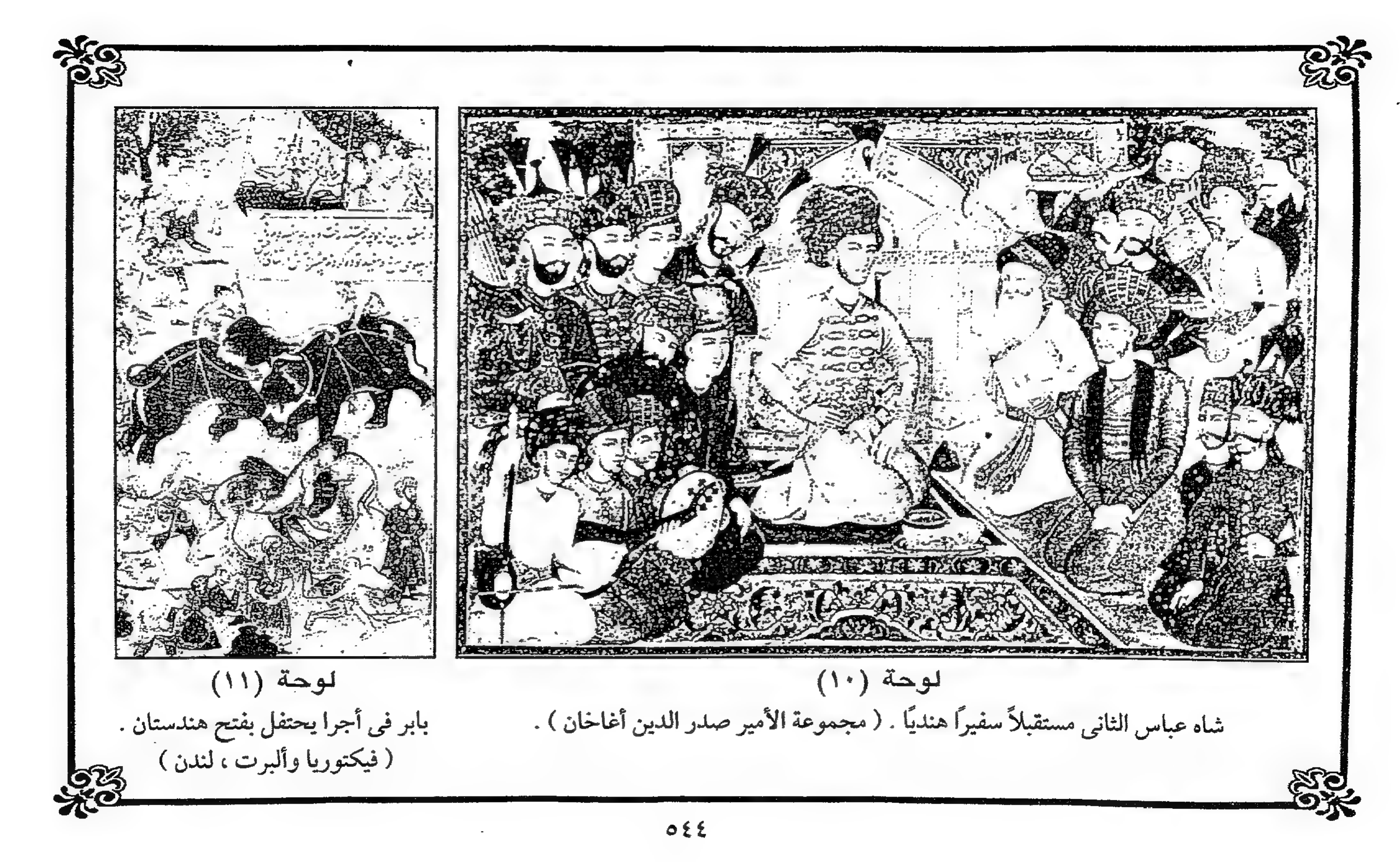
(مجموعة خاصة) .



لوحة (٩)

الأمير سليم (؟) أوداراشيكو (؟)

مع حكماء فى حديقة . (ألبوم منتو) .



لوحة (١٠)

شاه عباس الثانى مستقبلاً سفيراً هندياً . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (١١)

بابر فى أجرا يحتفل بفتح هندستان .
(فيكتوريا وألبرت ، لندن)



لوحة (١٢)

أكبر يحتفل بأحد انتصاراته
(شستر بيتى ، لندن) .



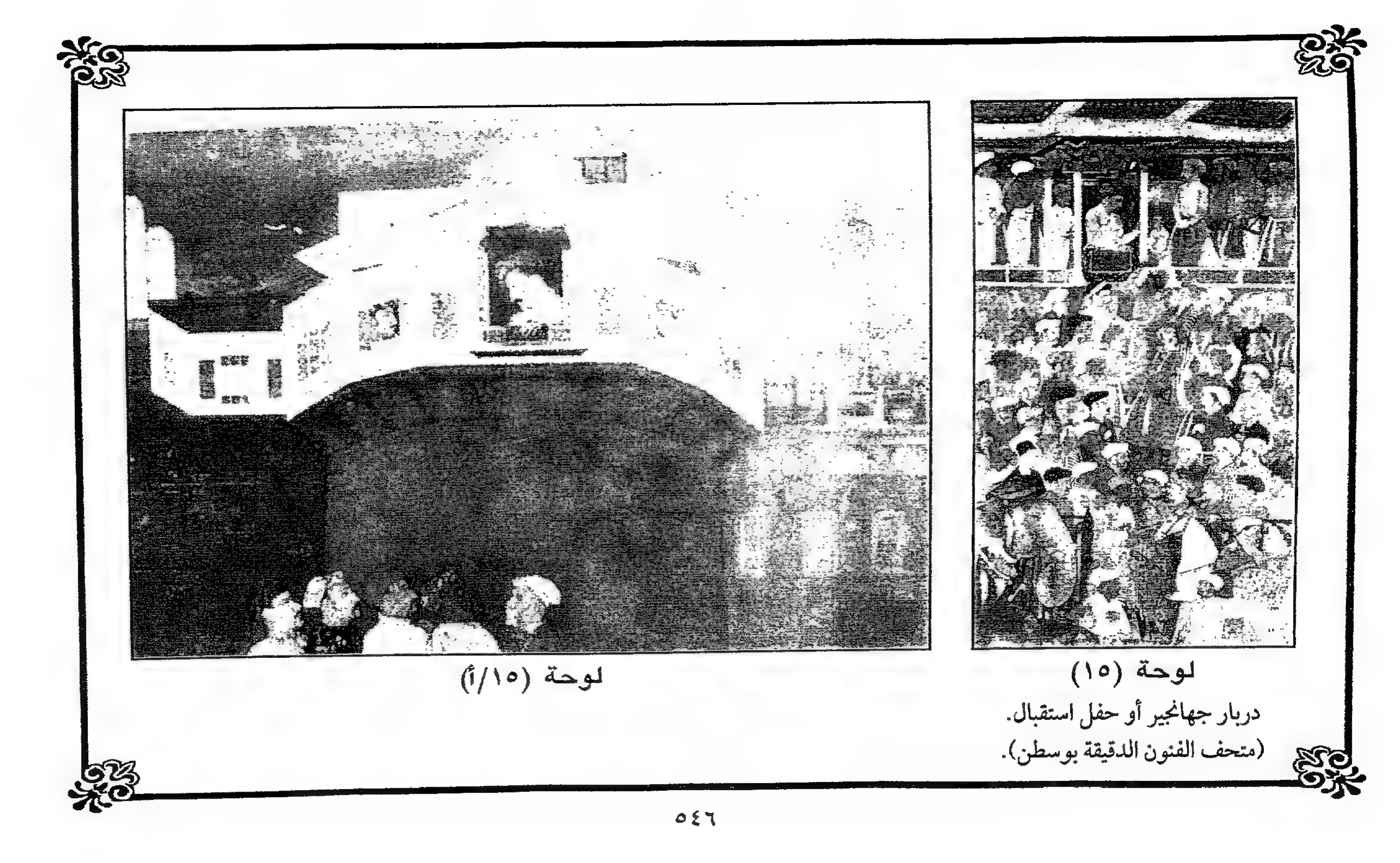
لوحة (١٣)

الاحتفال بمولد الأمير سليم فى فتح
بورسكرى. (فيكتوريا وألبرت ، لندن).



لوحة (١٤)

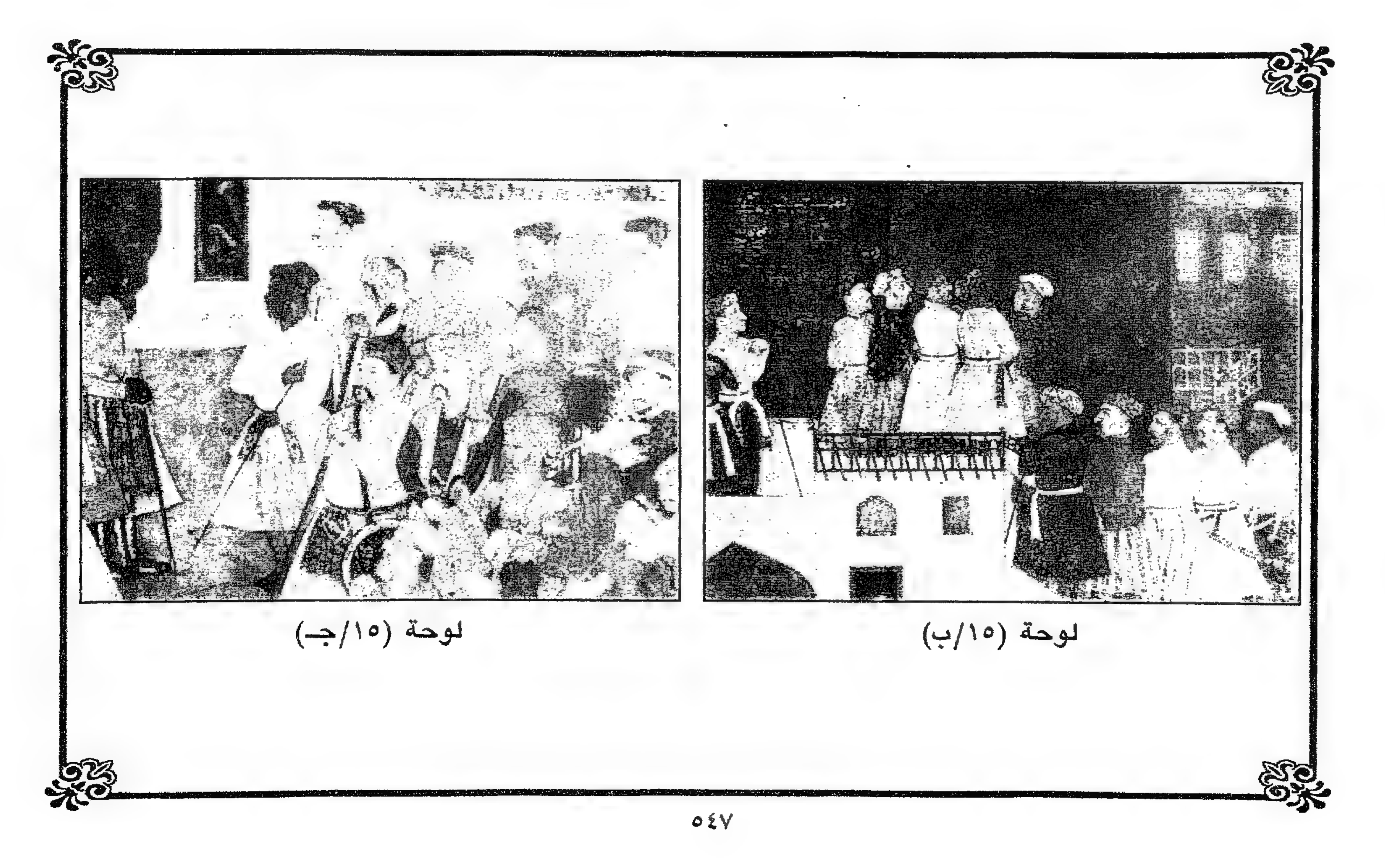
أكبر يبلغ بمولد الأمير سليم .
(فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (١٥)

دربار جهانجير أو حفل استقبال.
(متحف الفنون الدقيقة بوسطن).

لوحة (١٥/أ)



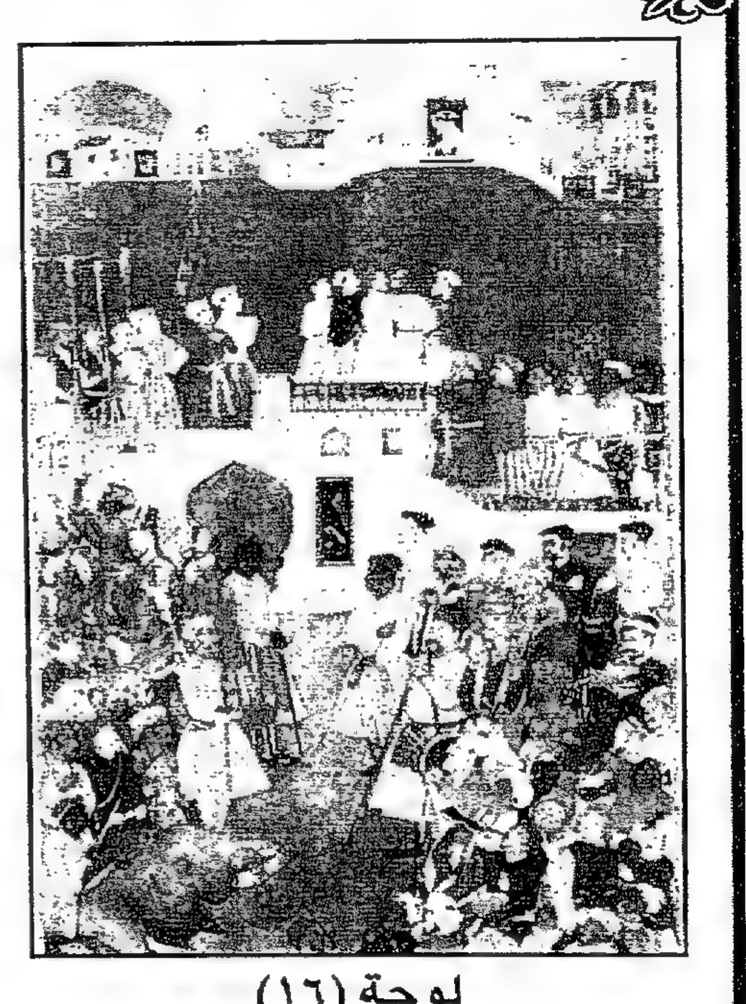
لوحة (١٥/ب)

لوحة (١٥/جـ)



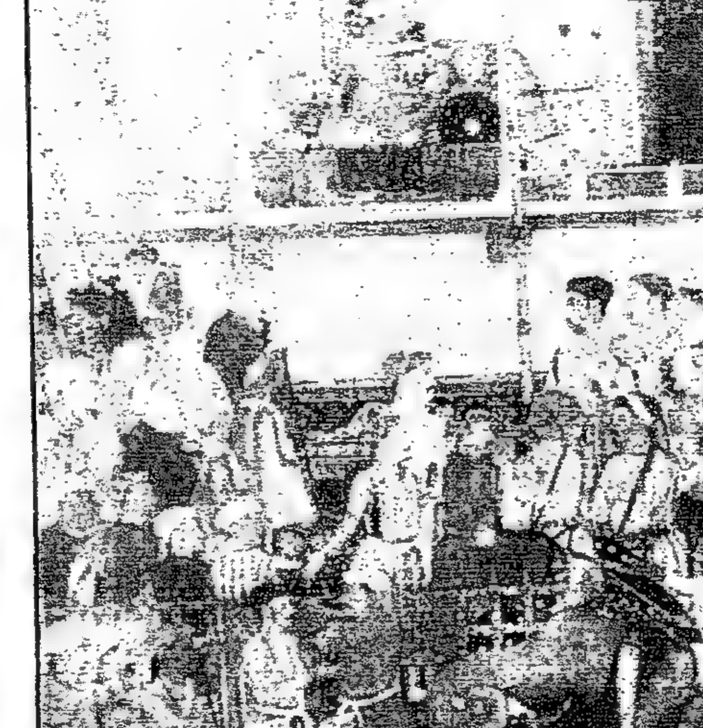
لوحة (١٥/د)

لوحة (١٥/هـ)



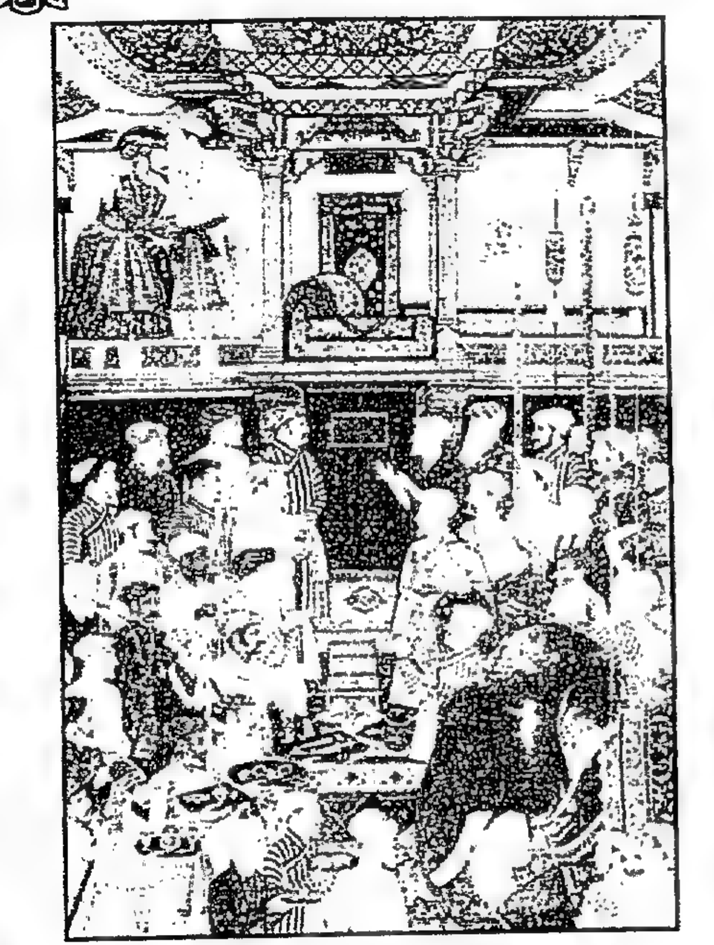
لوحة (١٦)

الإمبراطور جهانجير فى نافذة الچاروكة . (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) التفاصيل أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز تنشر لأول مرة.



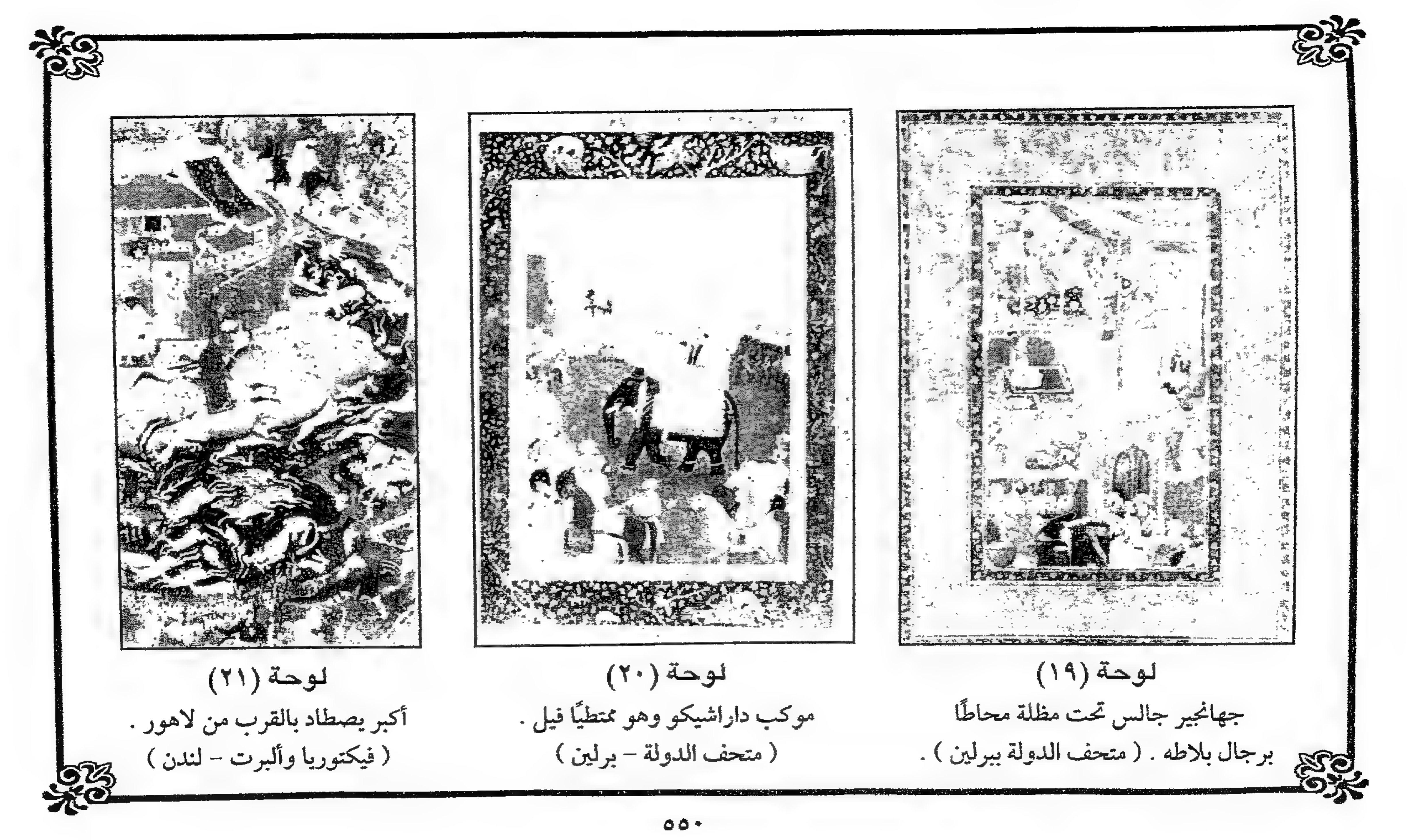
لوحة (١٧)

جهانجير يحتفل بتوديع الأمير خورام لمعركة ميور .(المكتبة الملكية ، وندسور) .



لوحة (١٨)

حفل استقبال شاه چيهان وهو عائد منتصراً من المعركة . (المكتبة الملكية – وندسور) .



لوحة (١٩)

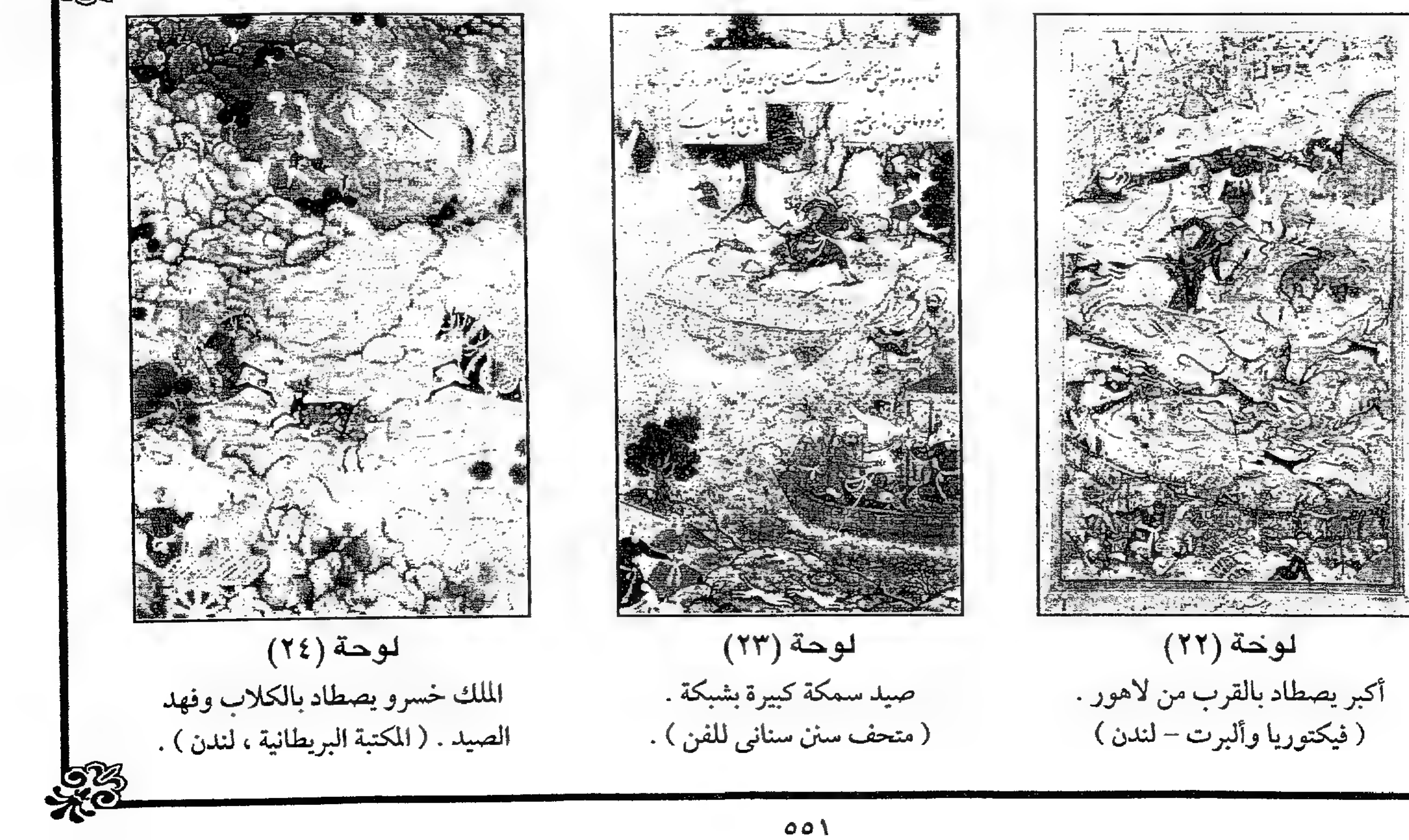
جهانجير جالس تحت مظلة محاطًا برجال بلاطه . (متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (٢٠)

موكب داراشيكو وهو ممتطيًا فيل .
(متحف الدولة - برلين)

لوحة (٢١)

أكبر يصطاد بالقرب من لاهور .
(فيكتوريا وألبرت - لندن)



لوحة (٢٢)

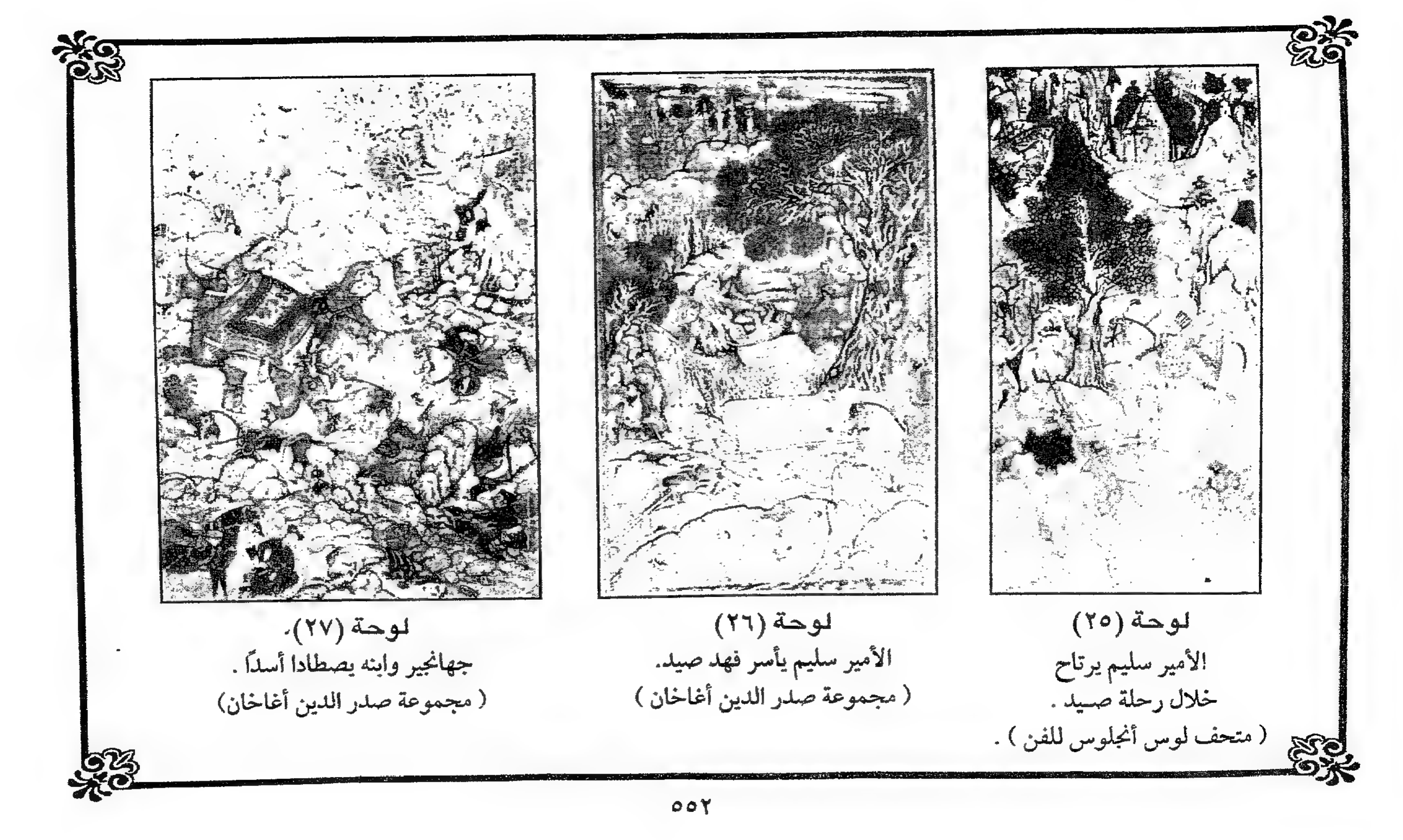
أكبر يصطاد بالقرب من لاهور .
(فيكتوريا وألبرت – لندن)

لوحة (٢٣)

صيد سمكة كبيرة بشبكة .
(متحف سنن سنانى للفن) .

لوحة (٢٤)

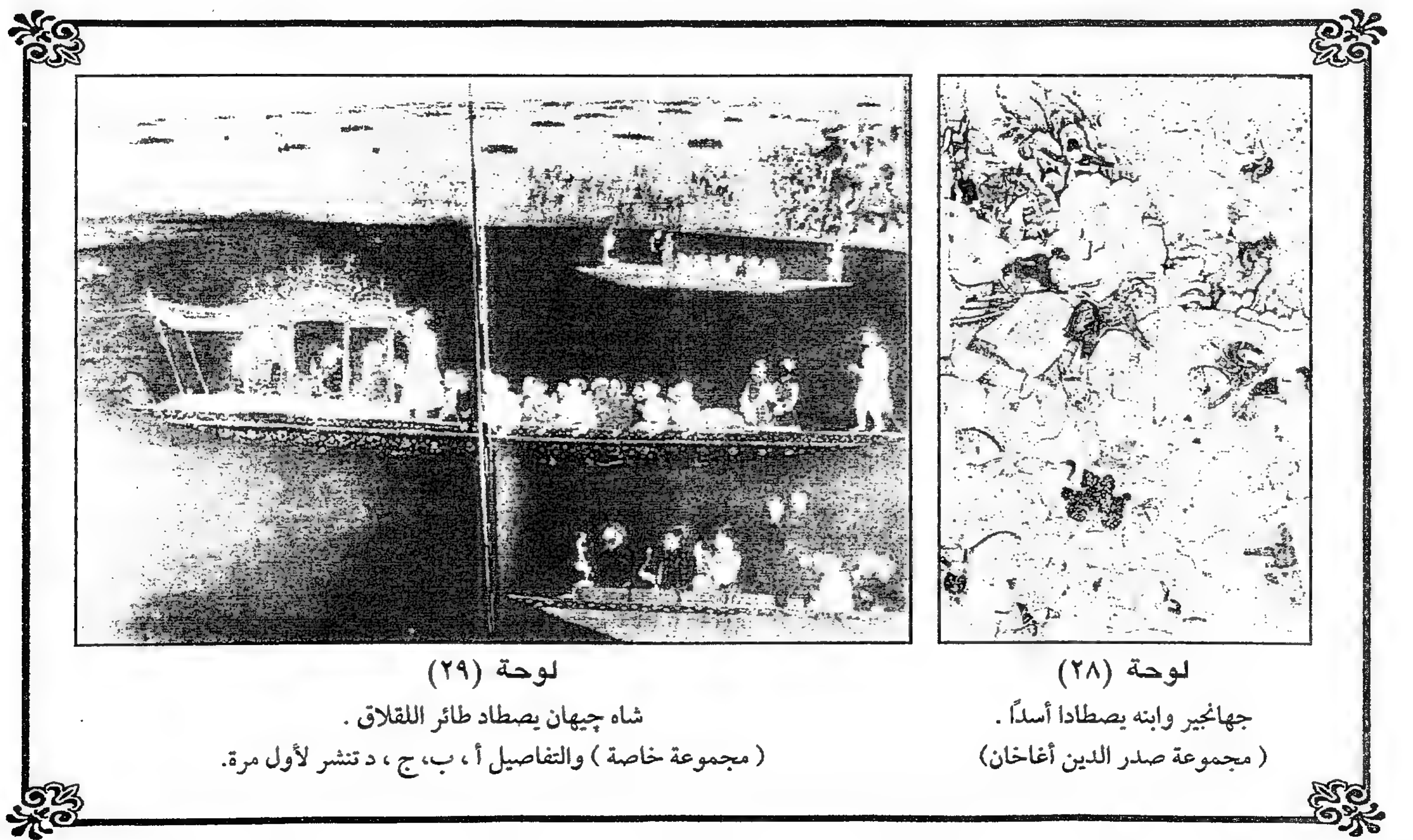
الملك خسرو يصطاد بالكلاب وفهد
الصيد . (المكتبة البريطانية ، لندن) .



لوحة (٢٥)
الأمير سليم يرتاح
خلال رحلة صيد .
(متحف لوس أنجلوس للفن) .

لوحة (٢٦)
الأمير سليم يأسر فهد صيد.
(مجموعة صدر الدين أغاخان)

لوحة (٢٧).
جهانجير وابنه يصطادا أسداً .
(مجموعة صدر الدين أغاخان)



لوحة (٢٨)

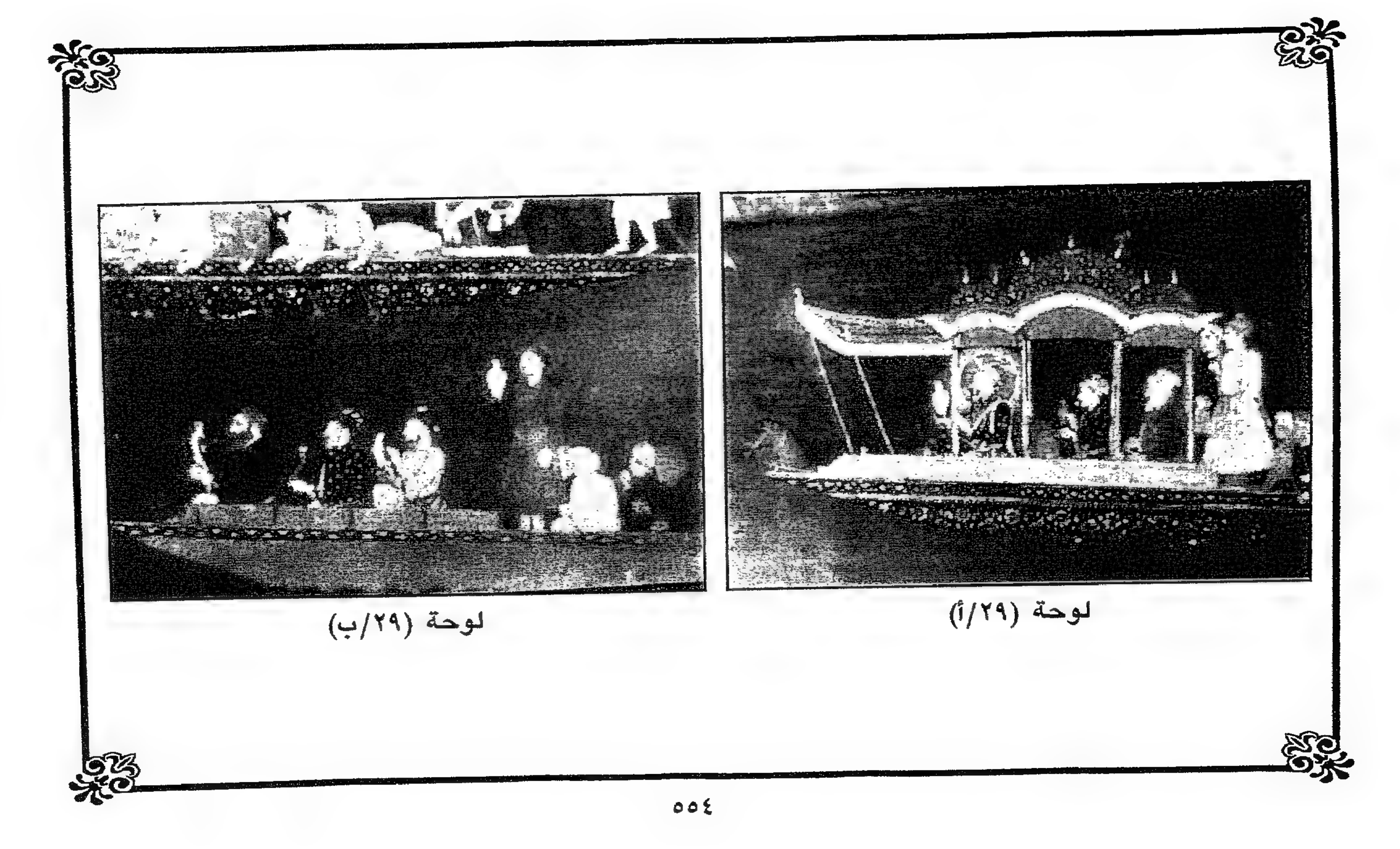
جهانجير وابنه يصطادا أسداً .

(مجموعة صدر الدين أغاخان)

لوحة (٢٩)

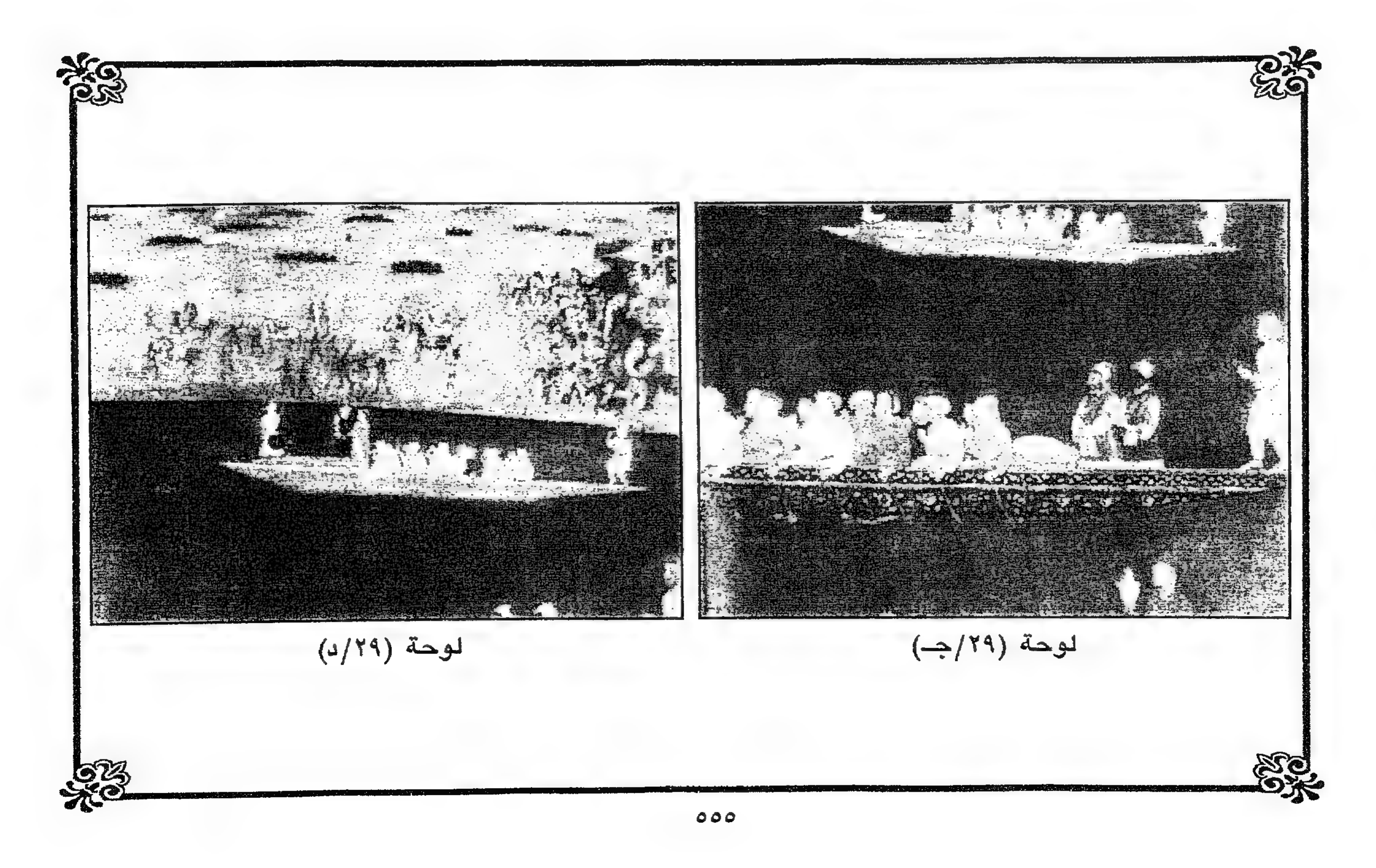
شاه جيهان يصطاد طائر اللقلاق .

(مجموعة خاصة) والتفاصيل أ ، ب، ج ، د تنشر لأول مرة.



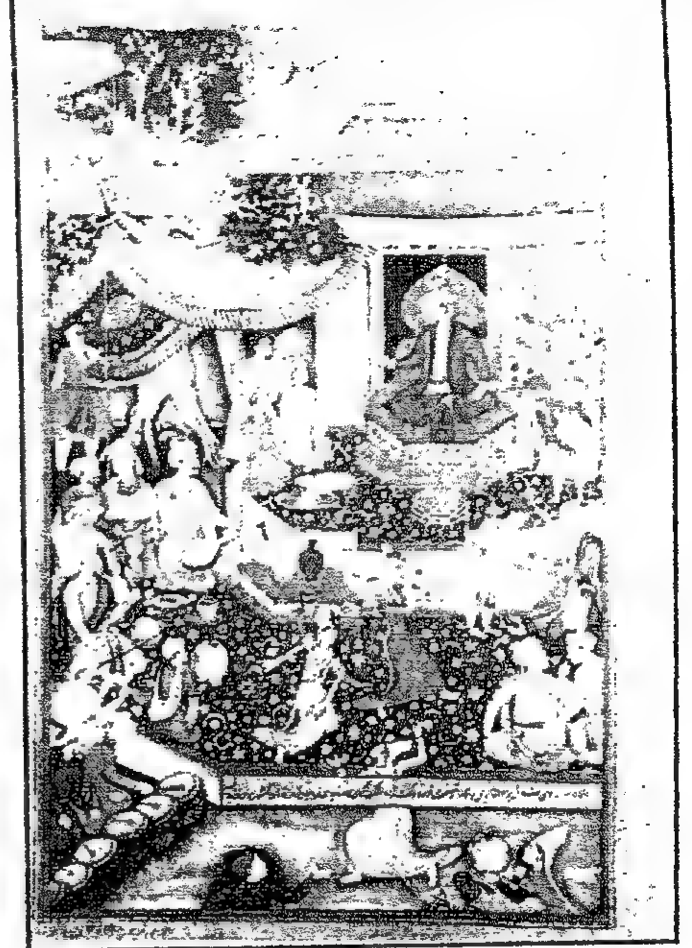
لوحة (٢٩/أ)

لوحة (٢٩/ب)



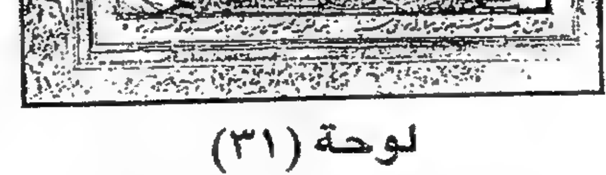
لوحة (٢٩/جـ)

لوحة (٢٩/د)



لوحة (٣٠)

منجوخان يقيم حفلاً موسيقيًا راقصًا فى كاركرون على شرف هولاكو خان (مكتبة الإمبراطور بطهران) .



لوحة (٣١)

إبراهيم عادل خان حاكم بيجبور يلعب على آلة موسيقية (ربابة) متحف بطرسبرج براغ .



لوحة (٣٢)

سلطان بغداد والخادمة الصينية. (المكتبة البريطانية لندن).



لوحة (٣٣)

جهانجير يلعب لعبة الهولى **Holi**

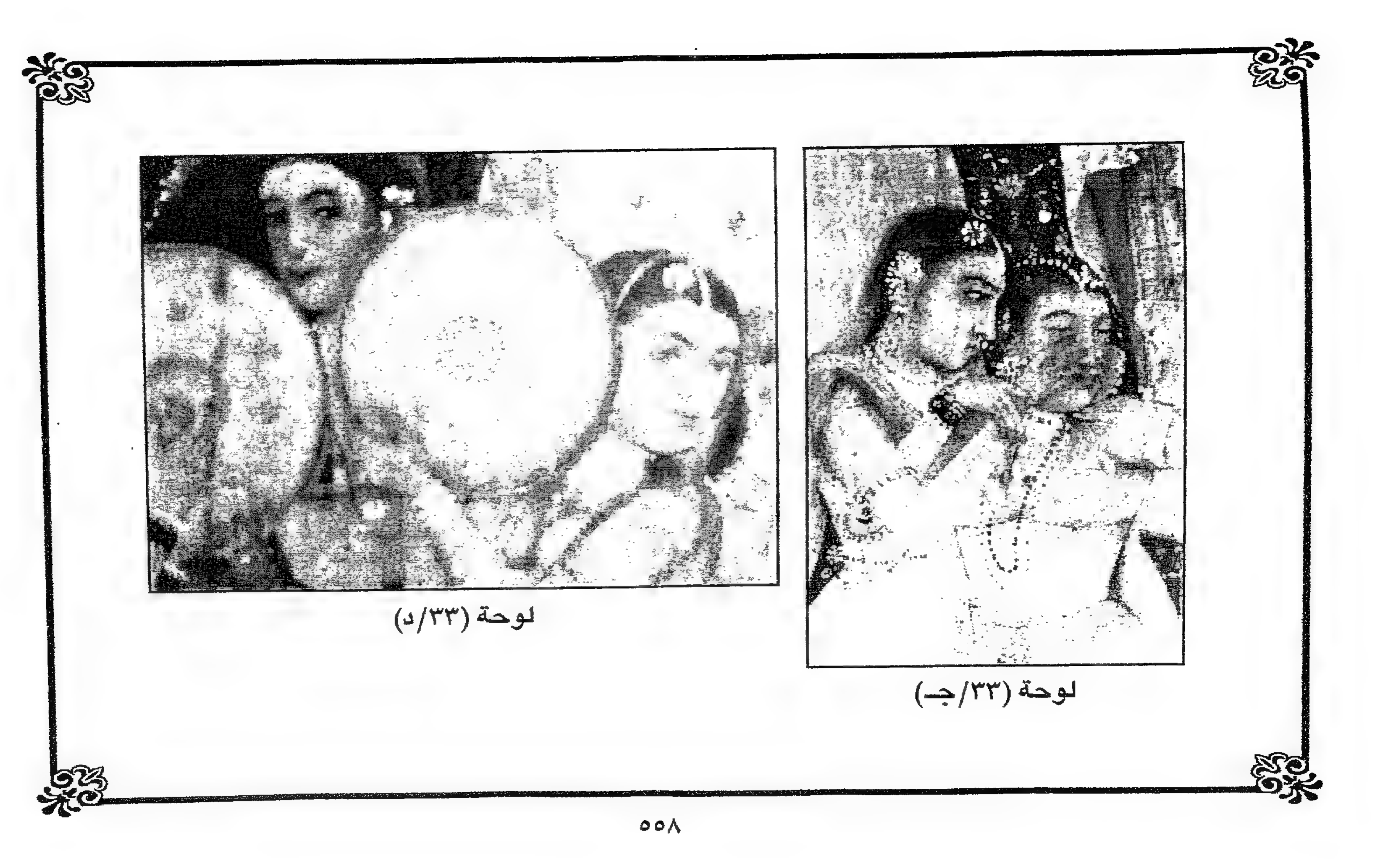
مكتبة شستربيتى – دبلن – التفاصيل

أ ، ب، ج ، د ، هـ ، و ، ز

تنشر لأول مرة.

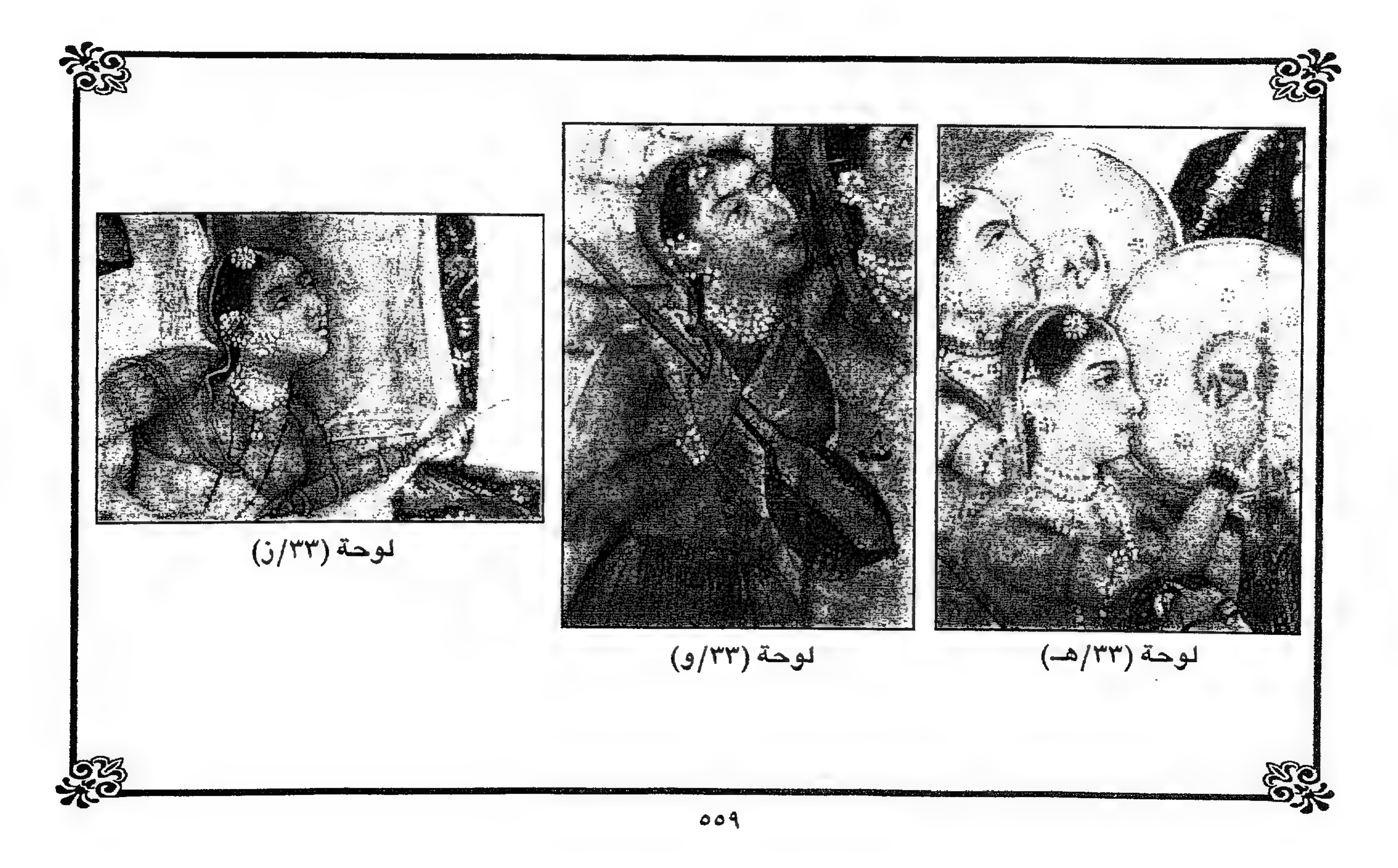
لوحة (٣٣/أ)

لوحة (٣٣/ب)



لوحة (٣٣/جـ)

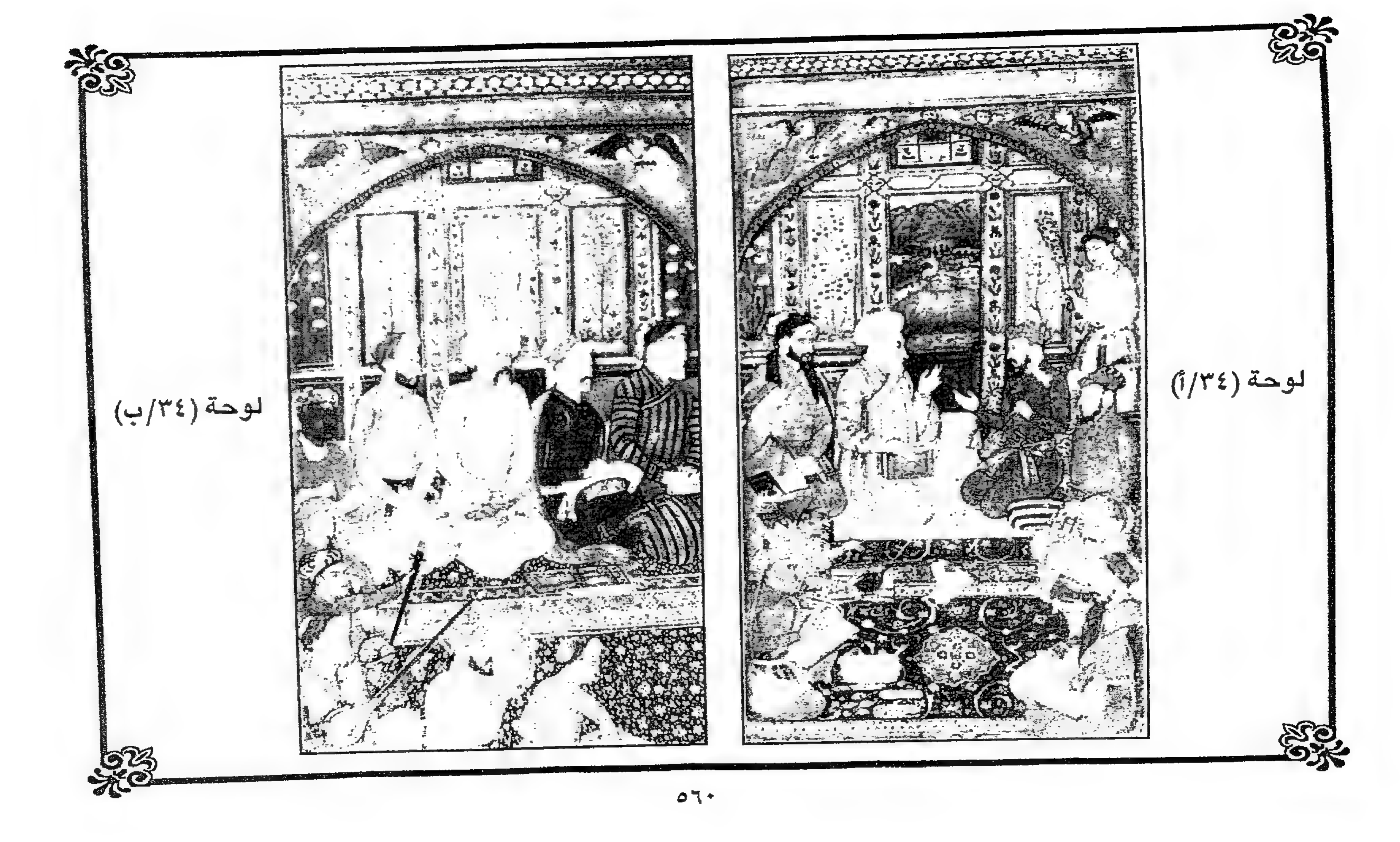
لوحة (٣٣/د)



لوحة (٣٣/هـ)

لوحة (٣٣/و)

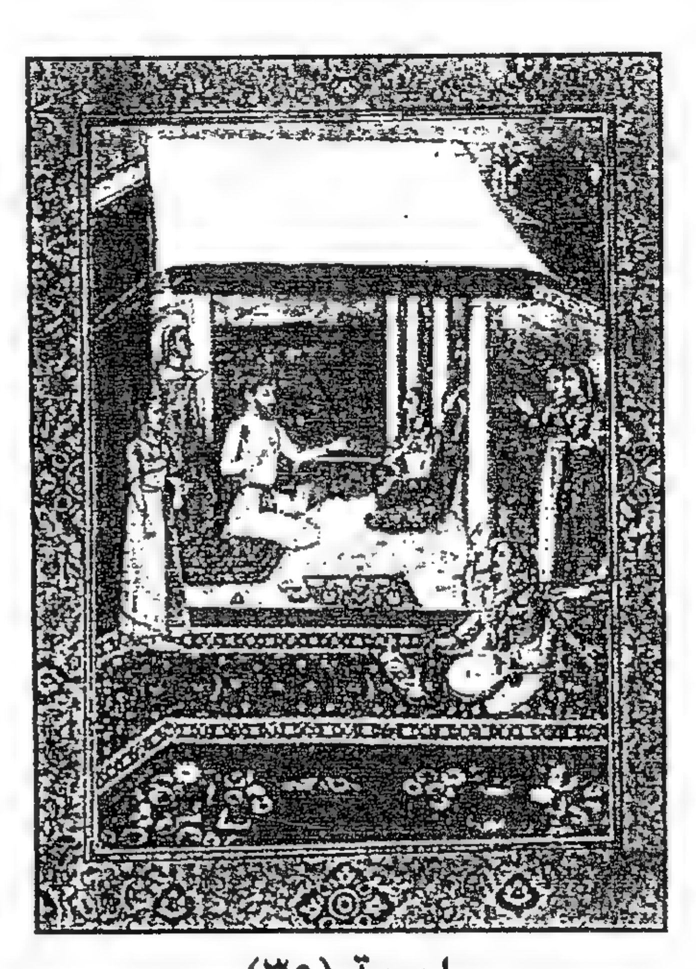
لوحة (٣٣/ز)



لوحة (٣٤/أ)

لوحة (٣٤/ب)





لوحة (٣٥)

الأمير ومحظياته يتمتعون
بالشراب والموسيقى والطرب .
المتحف الوطنى – نيودلهى .



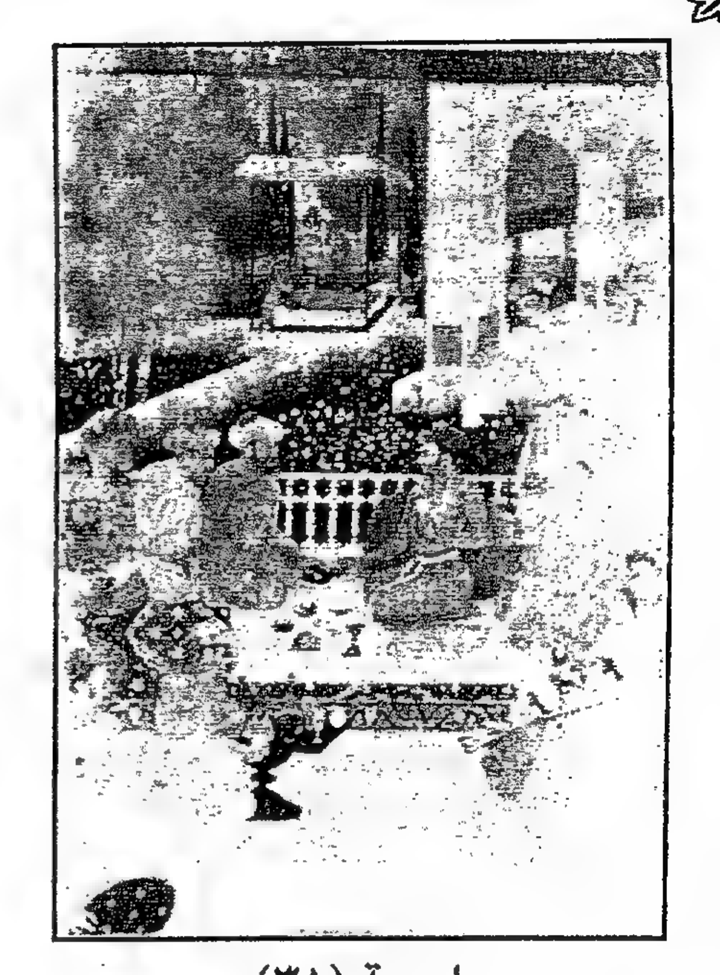
لوحة (٣٦)

أكبر فى جلسة شراب
وطعام مع بعض النبلاء
(مكتبة شستربيتى – دبلن) .



لوحة (٣٧)

جهانجير يرحب بالشاه عباس .
معرض الفن الحر
(معهد أشمونيان واشنطن) .



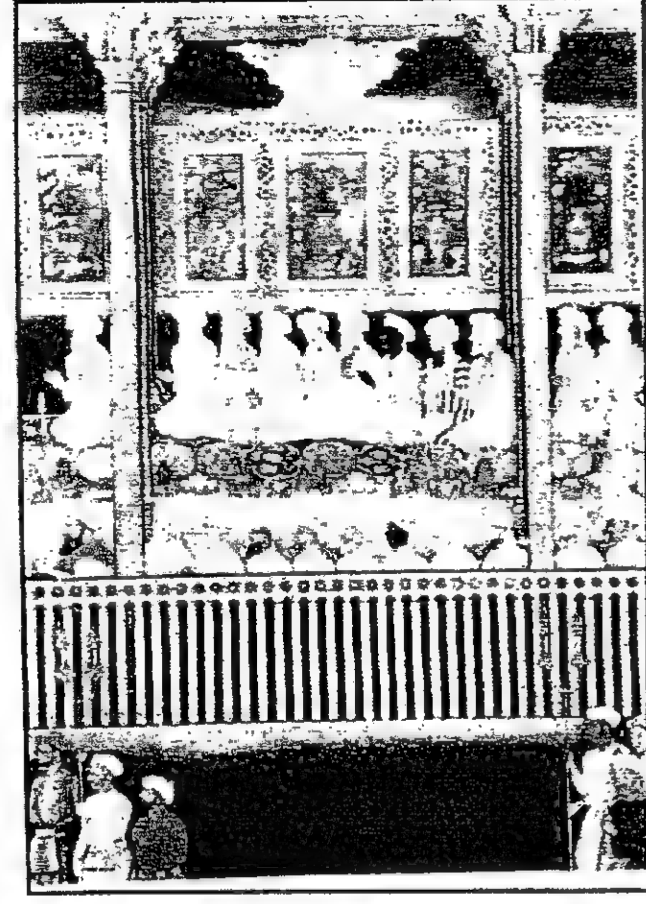
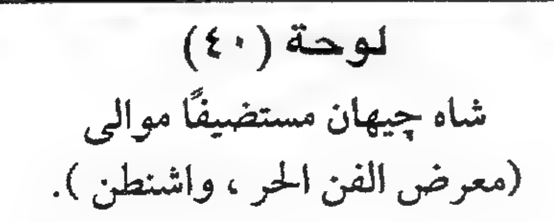
لوحة (٣٨)

الأمير سليم ورجال الدين فى حديقة
مكتبة شستربيتى دبلن .



لوحة (٣٩)

أمير شـــاب فى حفل
صاخب مع أصدقائه
(مكتبة شستربيتى ، دبلن) .

لوحة (٤٠)

شاه جيهان مستضيفًا موالى
(معرض الفن الحر ، واشنطن) .



لوحة (٤١)

معركة بيلا بين قوات بابر وأعدائه .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٤٢)

أكبر يهاجم حصونًا فى شتور جاره .

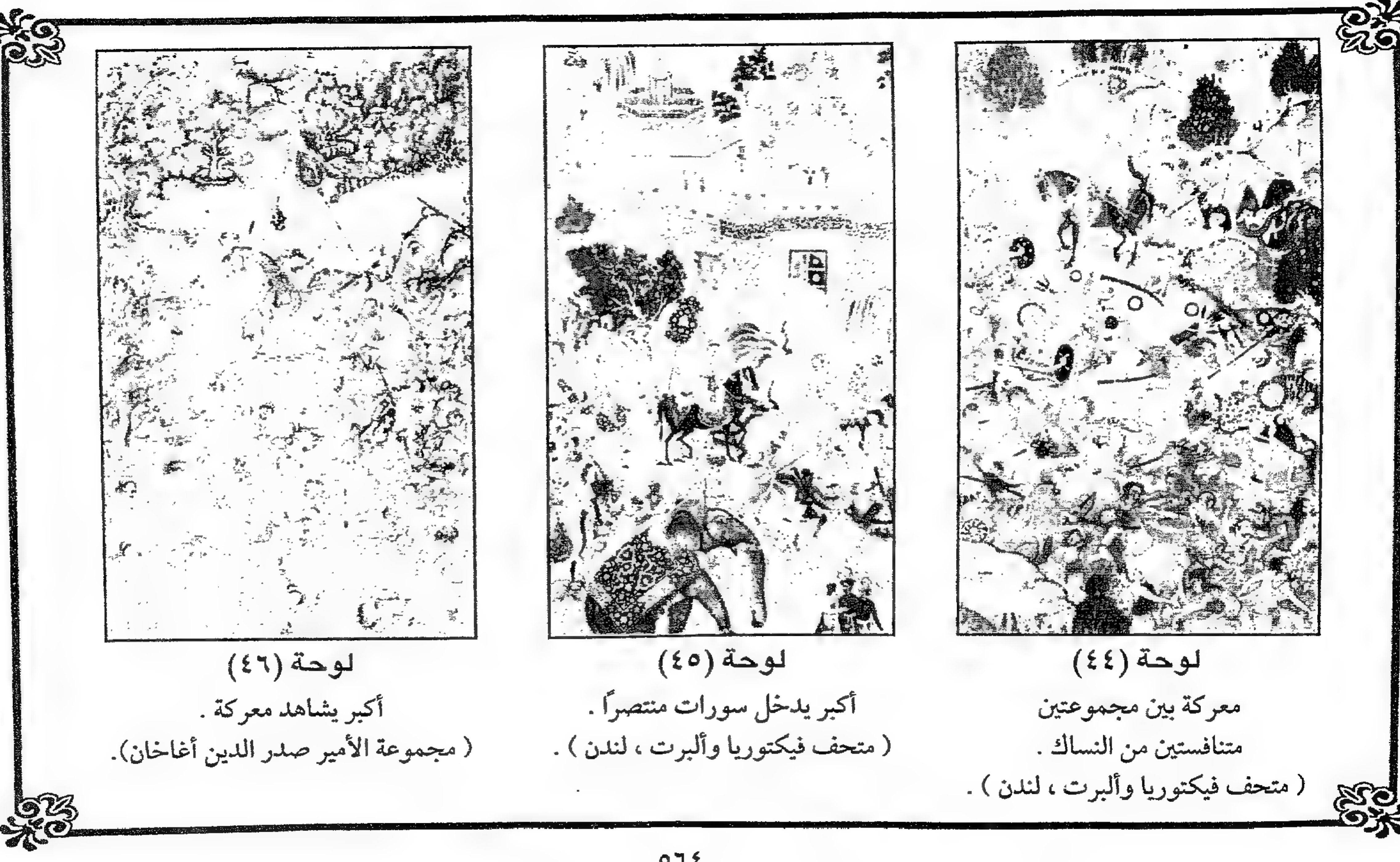
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .

لوحة (٤٣)

حسين قولا يقدم أسرى

حرب چوچورات .

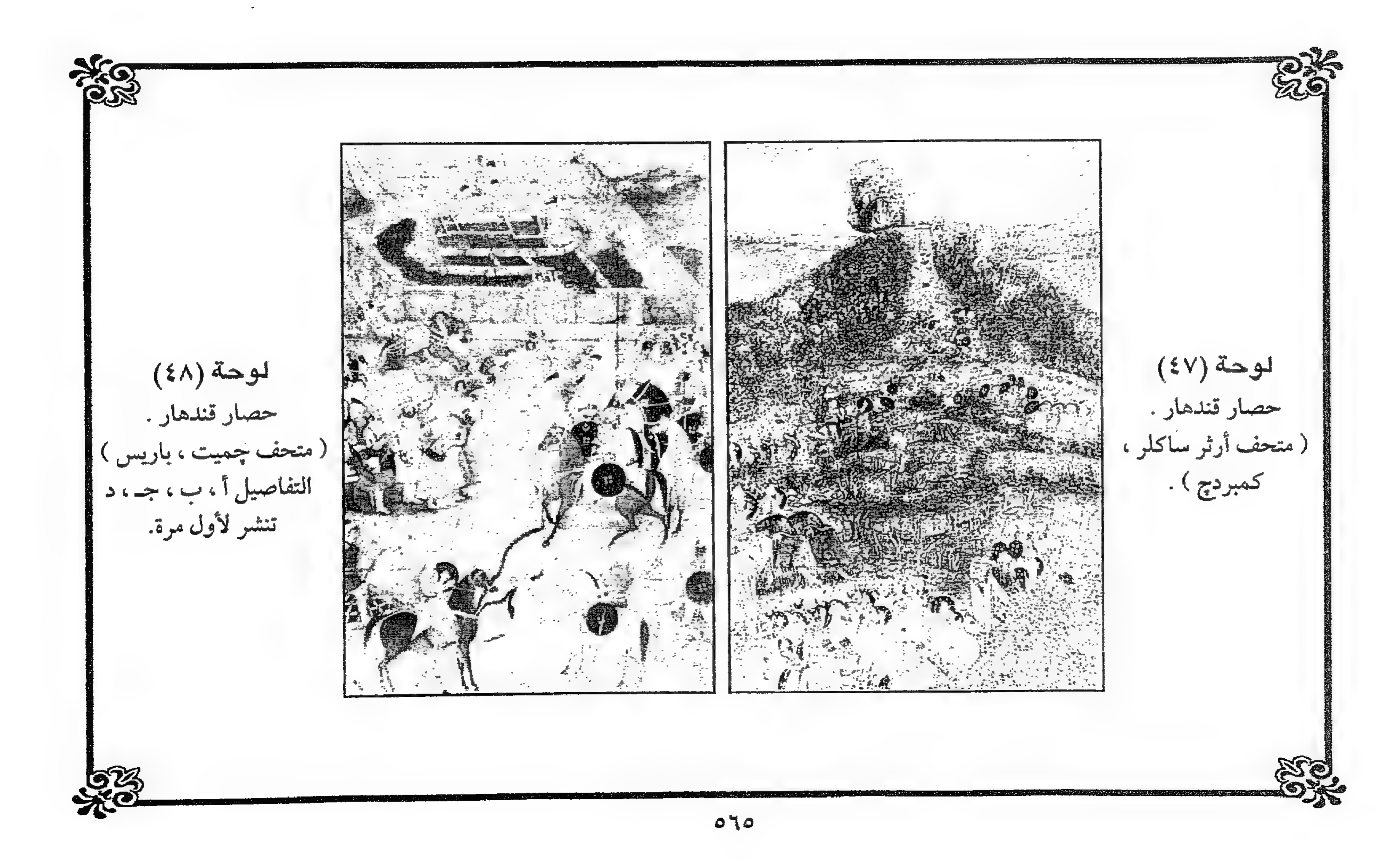
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (٤٤)
معركة بين مجموعتين
متنافستين من النساك .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .

لوحة (٤٥)
أكبر يدخل سورات منتصراً .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .

لوحة (٤٦)
أكبر يشاهد معركة .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان).



لوحة (٤٧)

حصار قندهار .

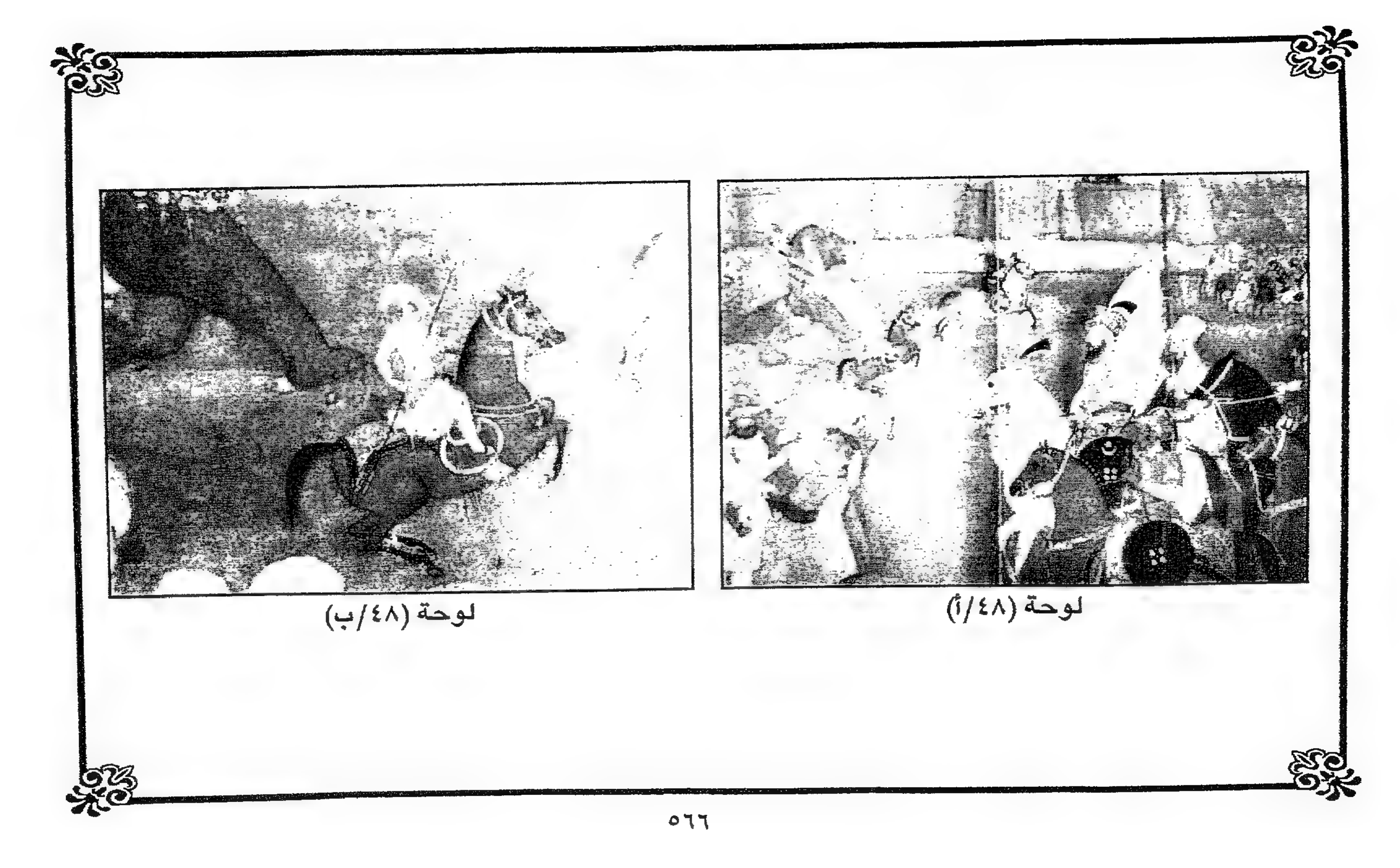
(متحف أرثر ساكلر ، كمبردج) .

لوحة (٤٨)

حصار قندهار .

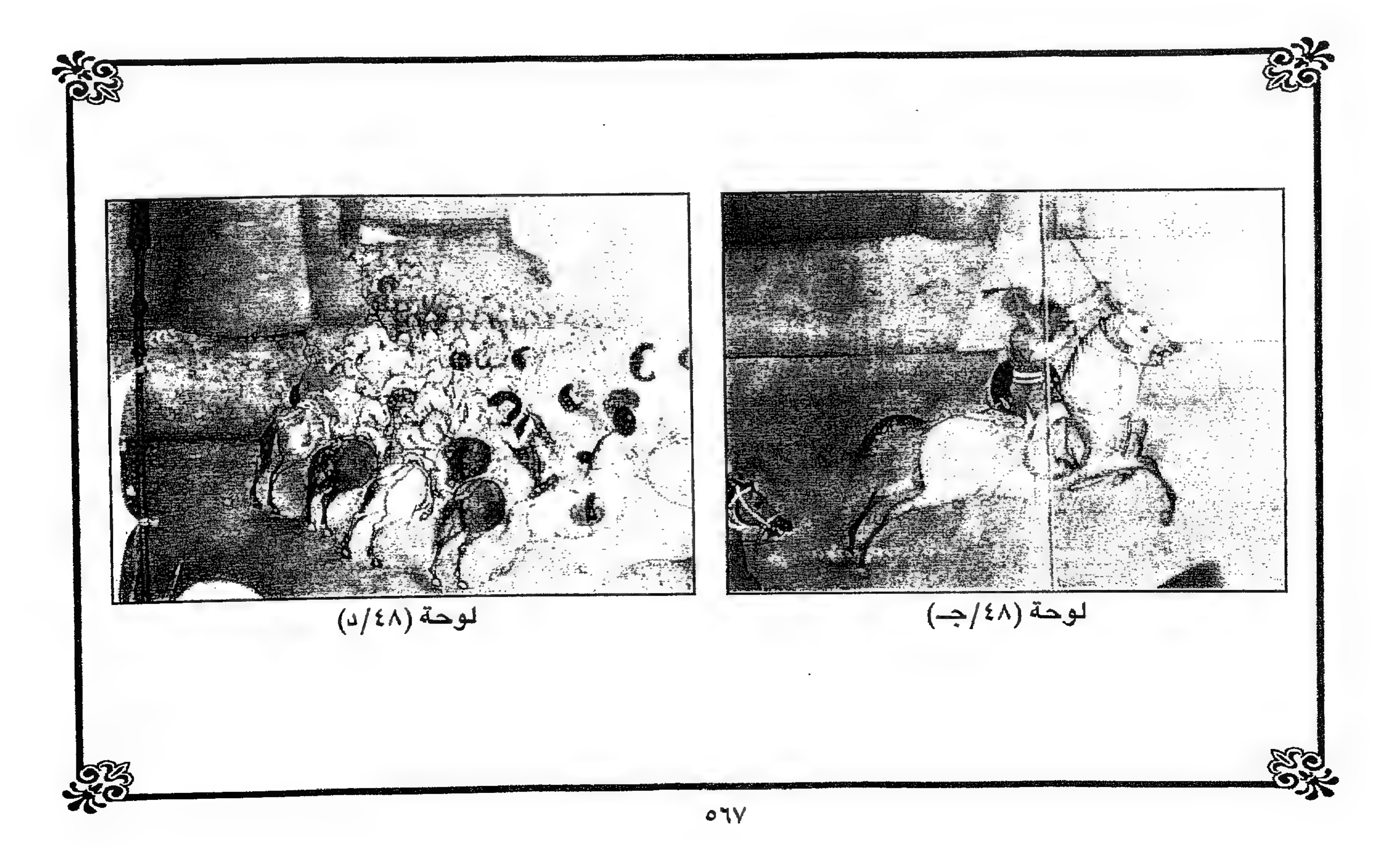
(متحف چميت ، باريس)

التفاصيل أ ، ب ، جـ ، د تنشر لأول مرة.



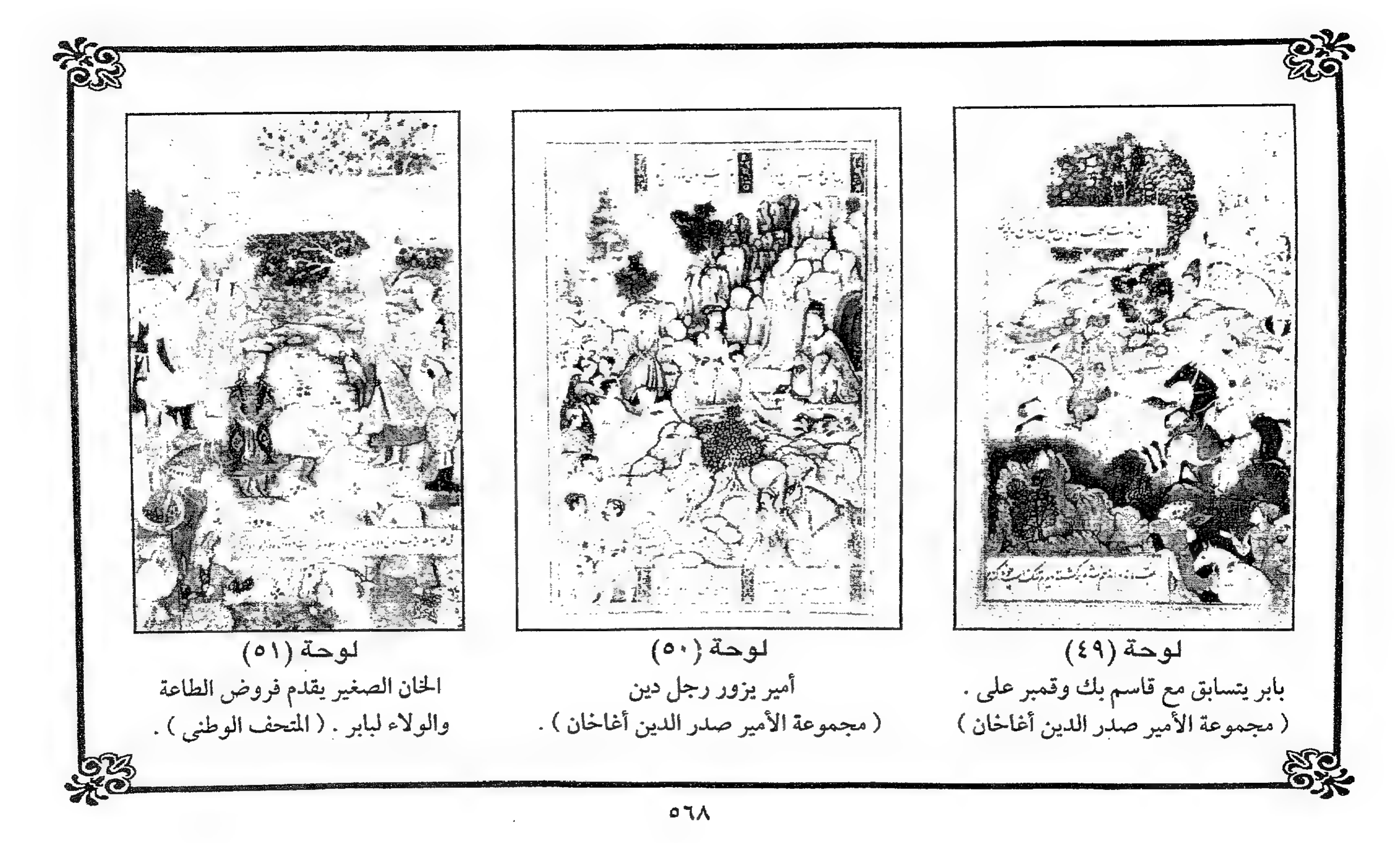
لوحة (٤٨/أ)

لوحة (٤٨/ب)



لوحة (٤٨/جـ)

لوحة (٤٨/د)



لوحة (٤٩)

بابر يتسابق مع قاسم بك وقمبر على .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

لوحة (٥٠)

أمير يزور رجل دين
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (٥١)

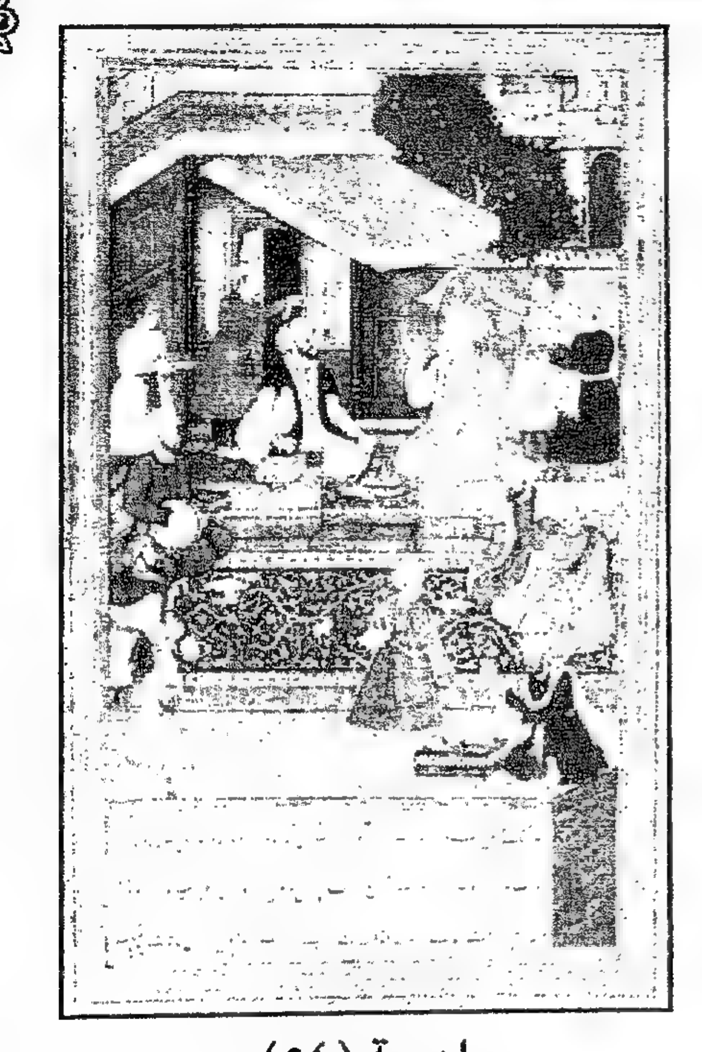
الخان الصغير يقدم فروض الطاعة
والولاء لبابر . (المتحف الوطنى) .



لوحة (٥٢)
أكبر يتعلم التصويب بالبندقية .
(المكتبة البريطانية ، لندن) .



لوحة (٥٣)
الملك والرجل المسكين .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٥٤)
كرم ضيافة جعفر البرمكى لعبد الملك
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٥٥)

يحيى وجعفر البرمكى فى فناء القصر. (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

لوحة (٥٦)

الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام . (المتحف البريطانى ، لندن) .

لوحة (٥٧)

العاشقان فـى جلسة داخل إحدى قاعات القصر (مجموعة الأمـير صدر الدين أغا خان) .



لوحة (٥٨)

الشاب ومحبوبته .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

لوحة (٥٩)

ميلاد أمير .

(متحف الفنون الدقيقة ، بوسطن) .

لوحة (٦٠)

أمير شاب وزوجته فى تراس

(شستربيتى ، لندن) .



لوحة (٦١)

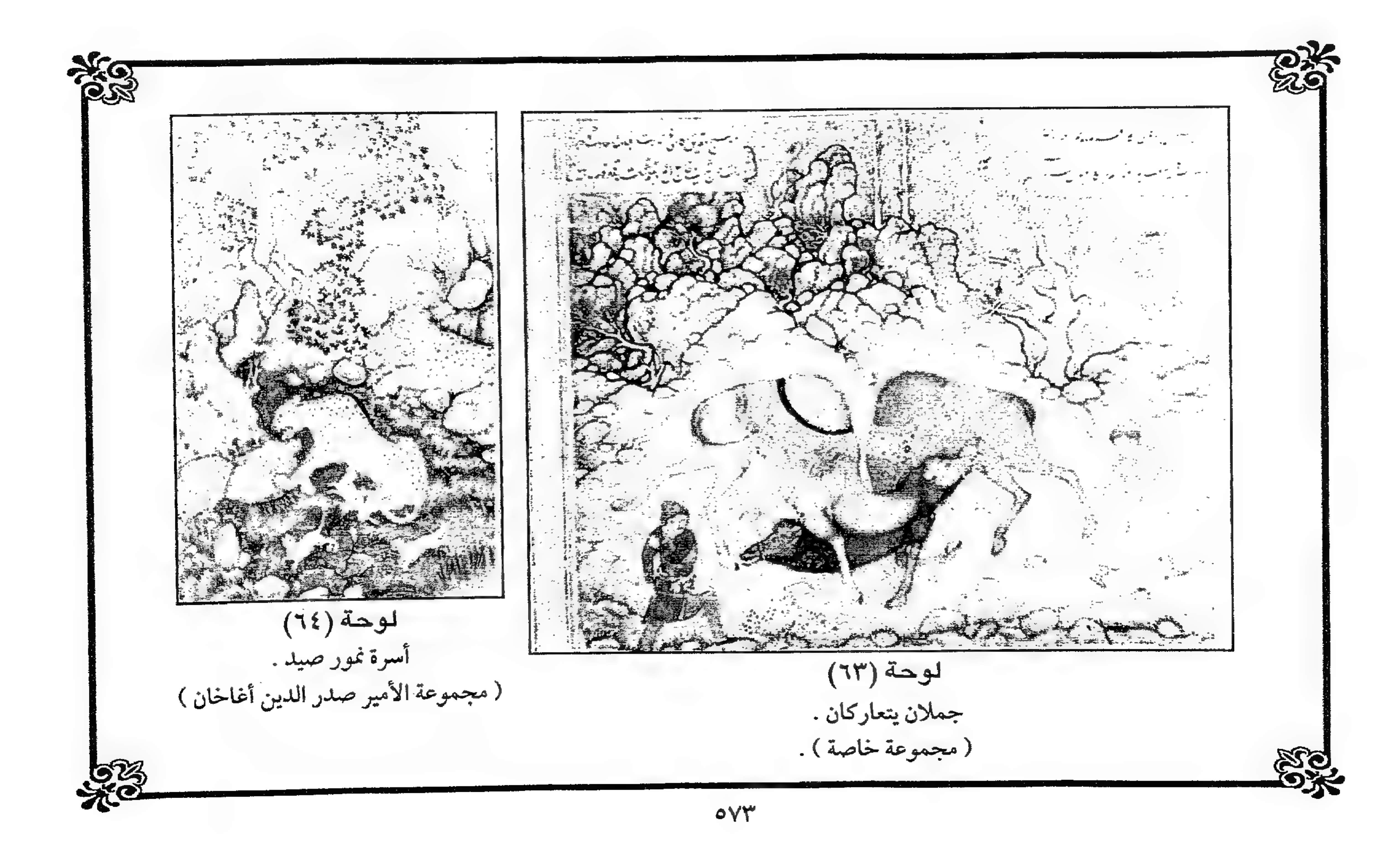
شاه چيهان ومحبوبته .

(متحف متروبوليتان للفن، نيويورك)

لوحة (٦٢)

دارا شيكو وأمراء فى تراس.

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (٦٣)

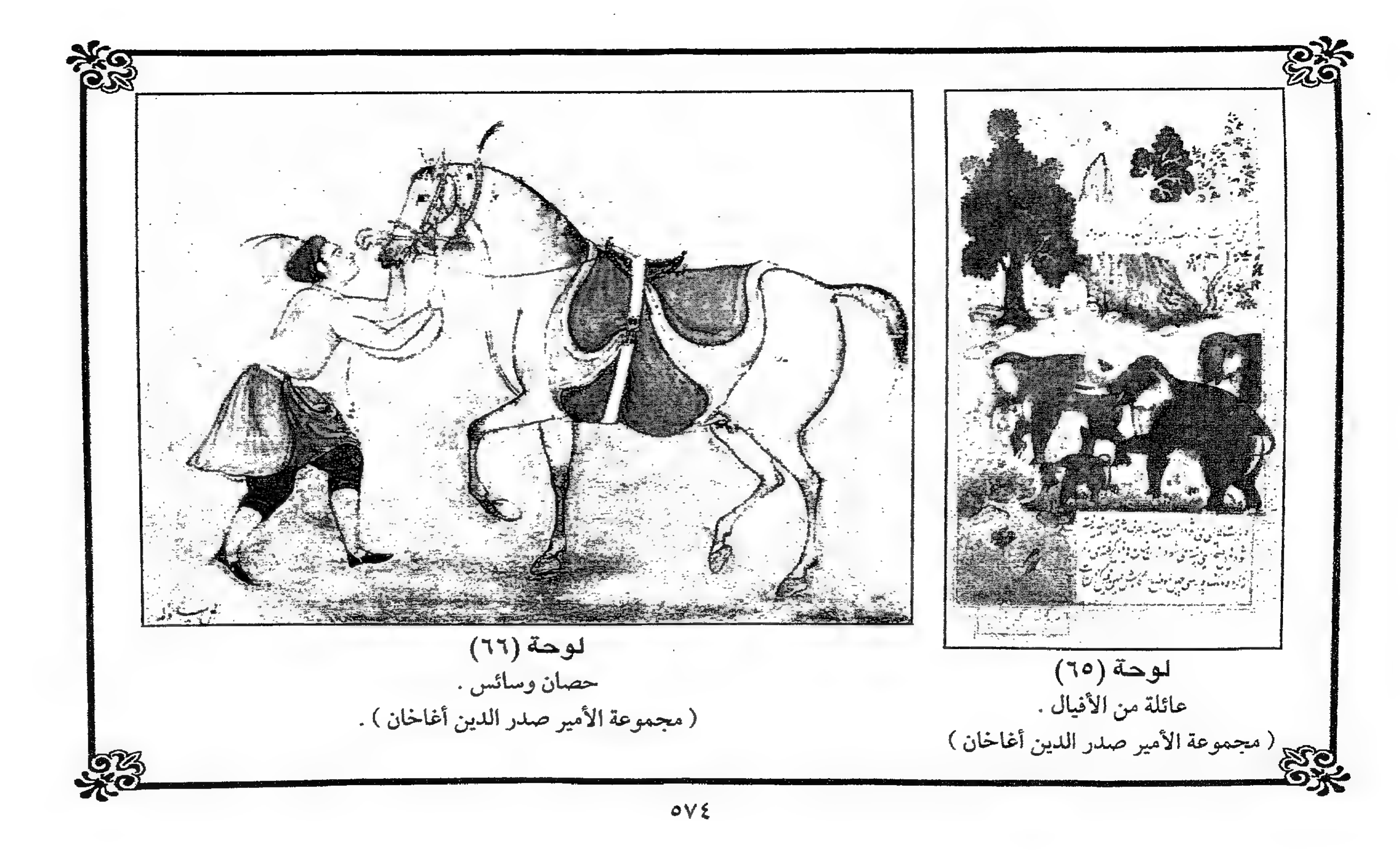
جملان يتعاركان .

(مجموعة خاصة) .

لوحة (٦٤)

أسرة نمور صيد .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٦٥)
عائلة من الأفيال .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

لوحة (٦٦)
حصان وسائس .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



لوحة (٦٧)

عشارية طيور .
(متحف جميت ، باريس) .

لوحة (٦٨)

الغراب المفترس ينقض على مجموعة حيوانات
(المتحف البريطانى ، لندن) .

لوحة (٦٩)

بلاط أسد . (مجموعة خاصة ،
بهارات خـــــان بهوانى)
تنشر لأول مرة .



لوحة (٧٠)

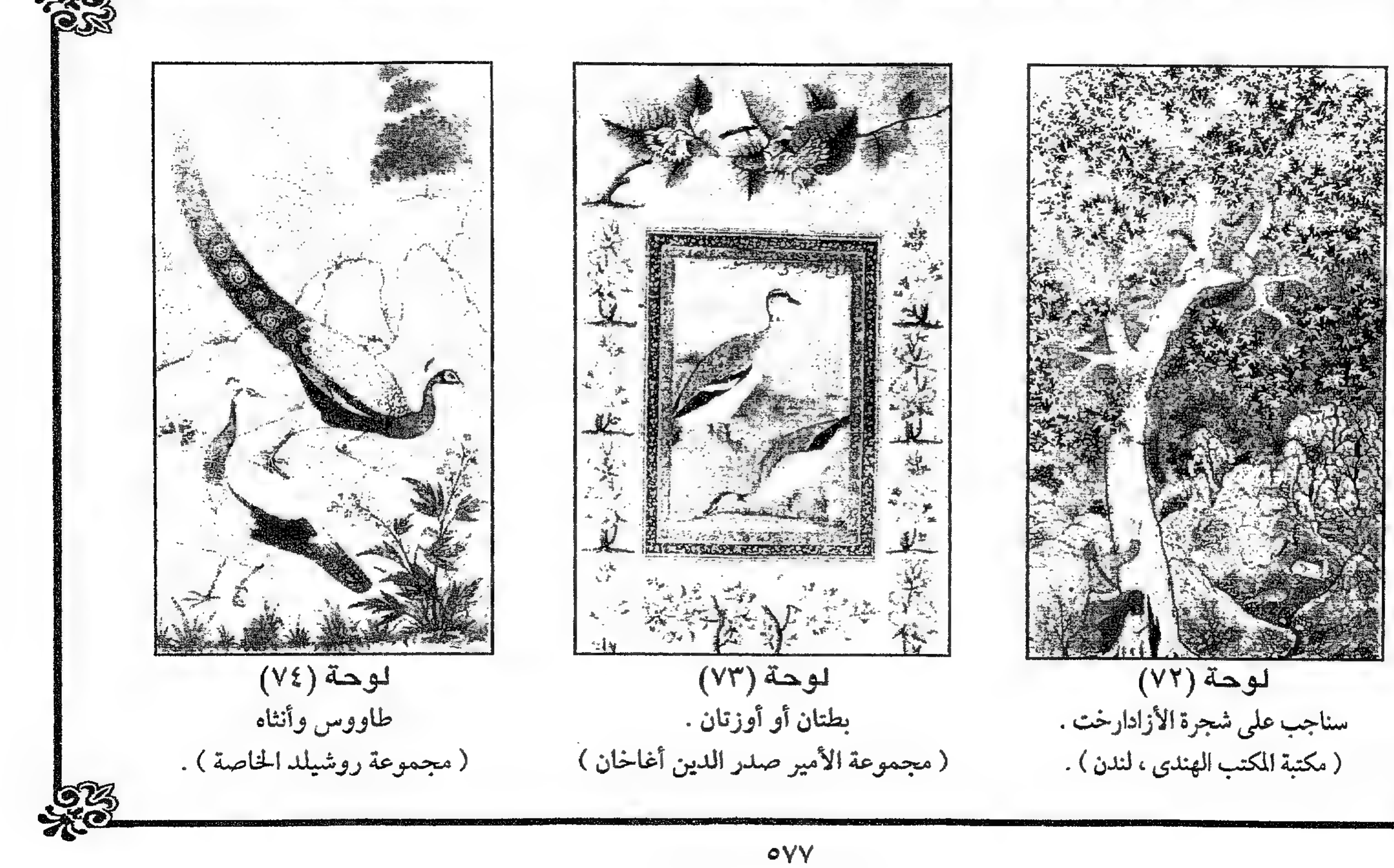
بلاط الملك سليمان .

(معرض والتر للفن – بليتمور)

لوحة (٧١)

عربة تجرها ثيران . (مجموعة خاصة)

تنشر لأول مرة .



لوحة (٧٢)
سناجب على شجرة الأزادارخت .
(مكتبة المكتب الهندى ، لندن) .

لوحة (٧٣)
بطتان أو أوزتان .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

لوحة (٧٤)
طاووس وأنثاه
(مجموعة روشيلد الخاصة) .



لوحة (٧٥)

حمامتان أمام برج حمام .

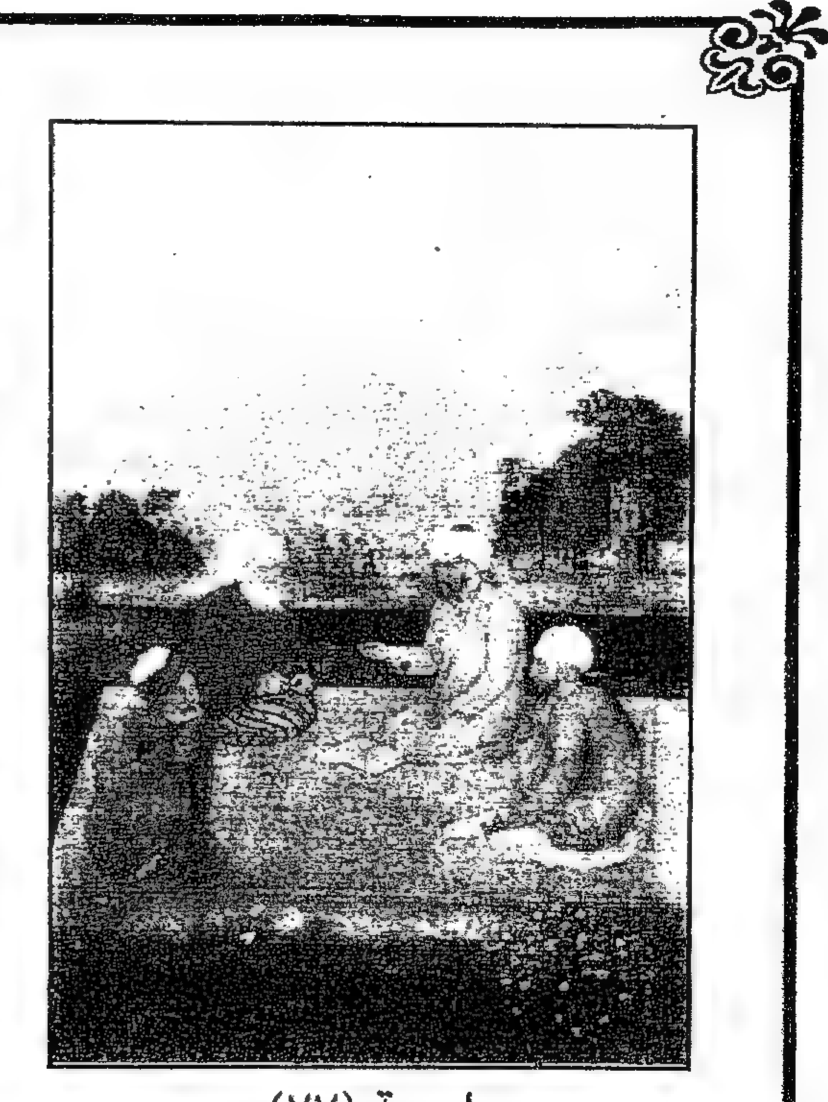
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

لوحة (٧٥/م)

لوحة (٧٦)

الشيخ حسين جامى وخادمه .

(متحف جميت ، باريس) .



لوحة (٧٧)

أربعة موالى .

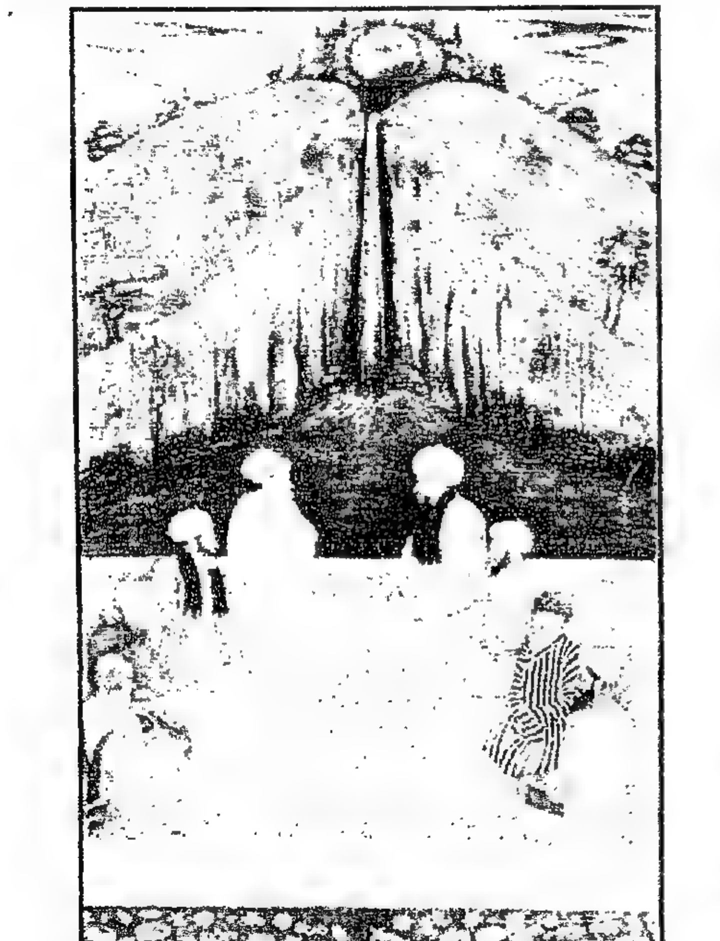
(متحف مدينة لوس أنجلوس للفن) .



لوحة (٧٨)

ستة حكماء فى تراس .

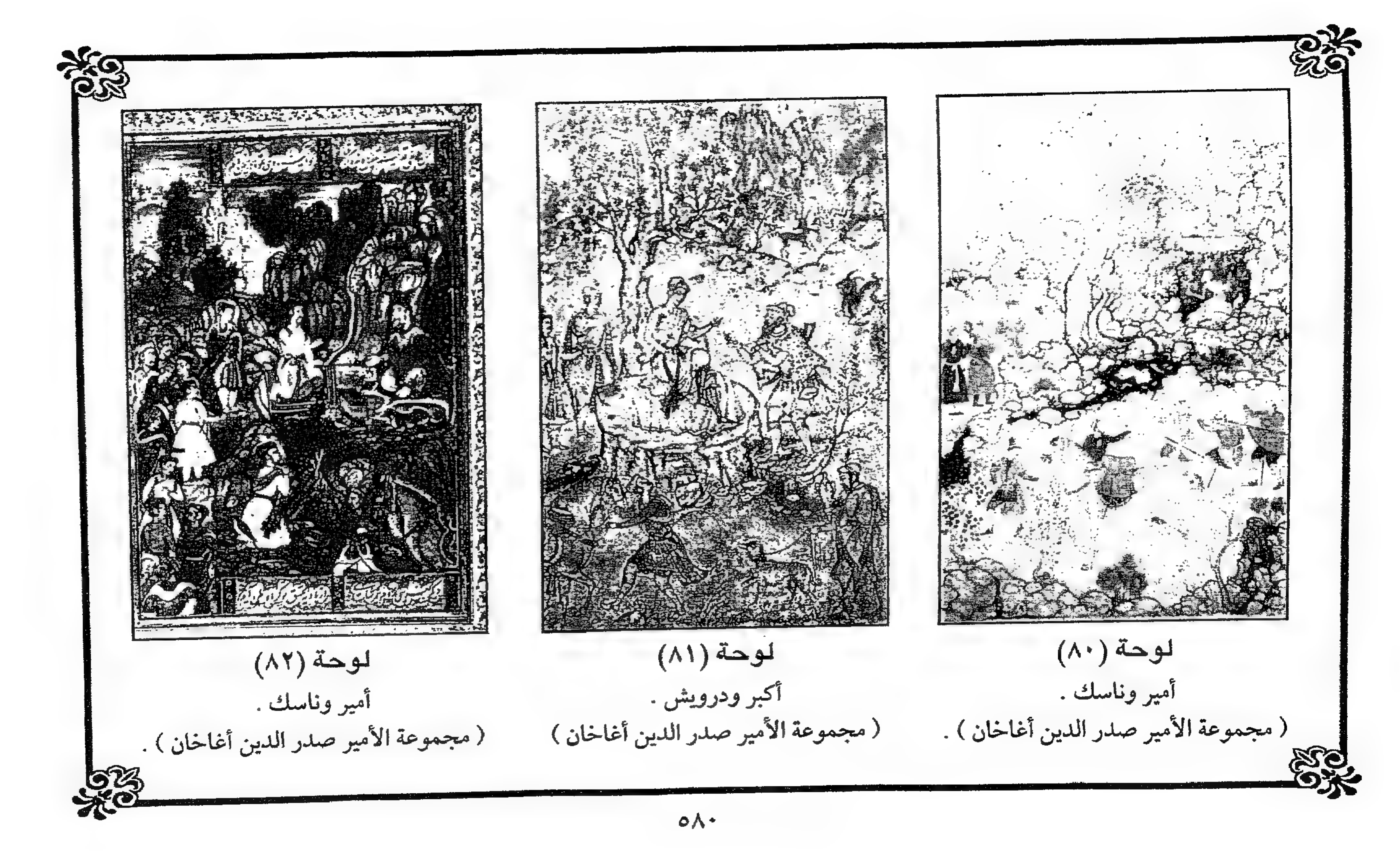
(متحف سان دياچو للفن) .



لوحة (٧٩)

جلسة حكماء .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٨٠)

أمير وناسك .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (٨١)

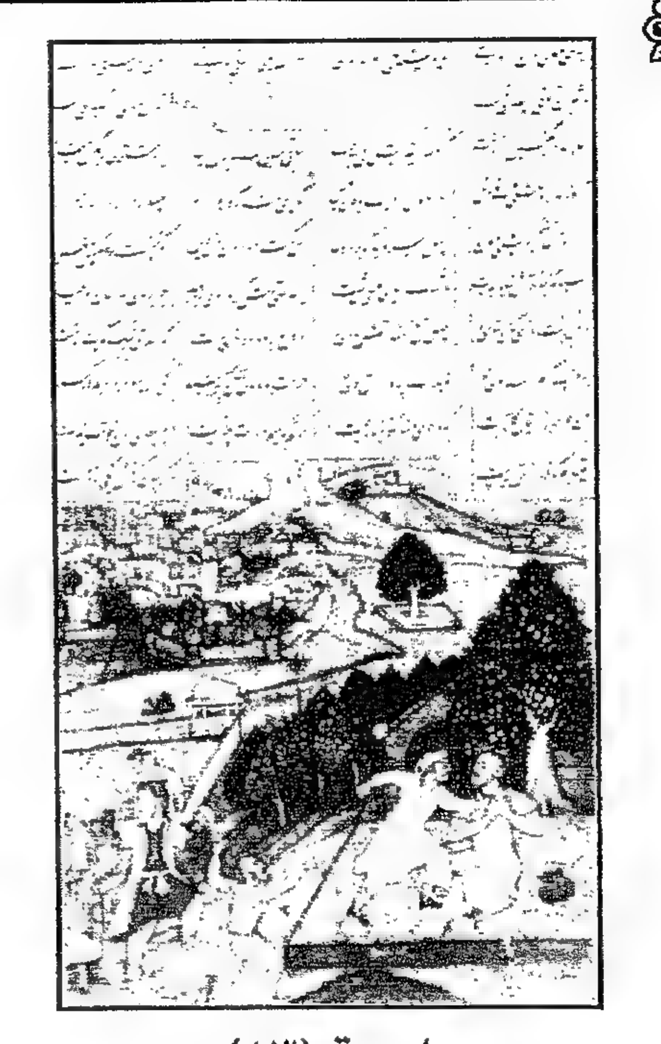
أكبر ودرويش .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

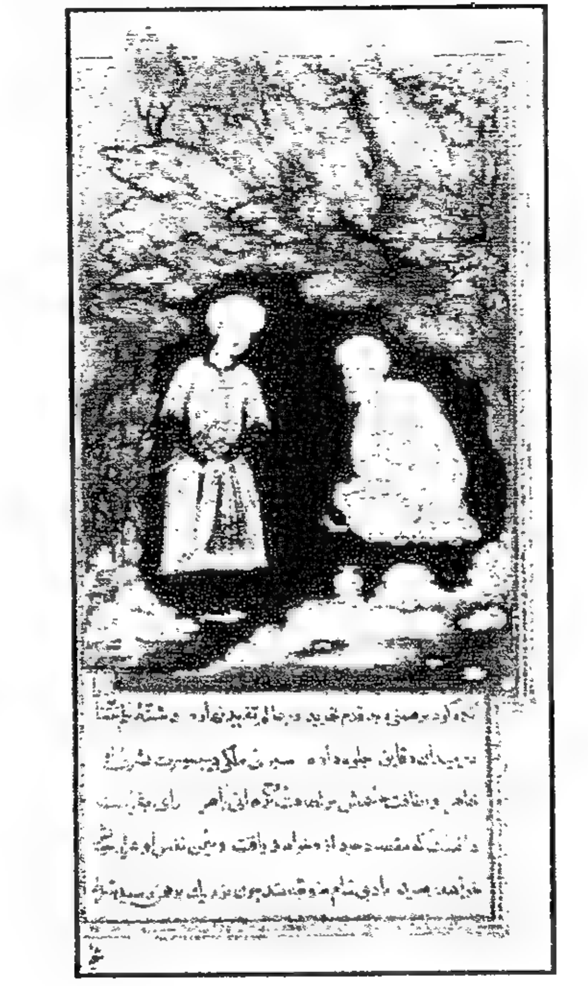
لوحة (٨٢)

أمير وناسك .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



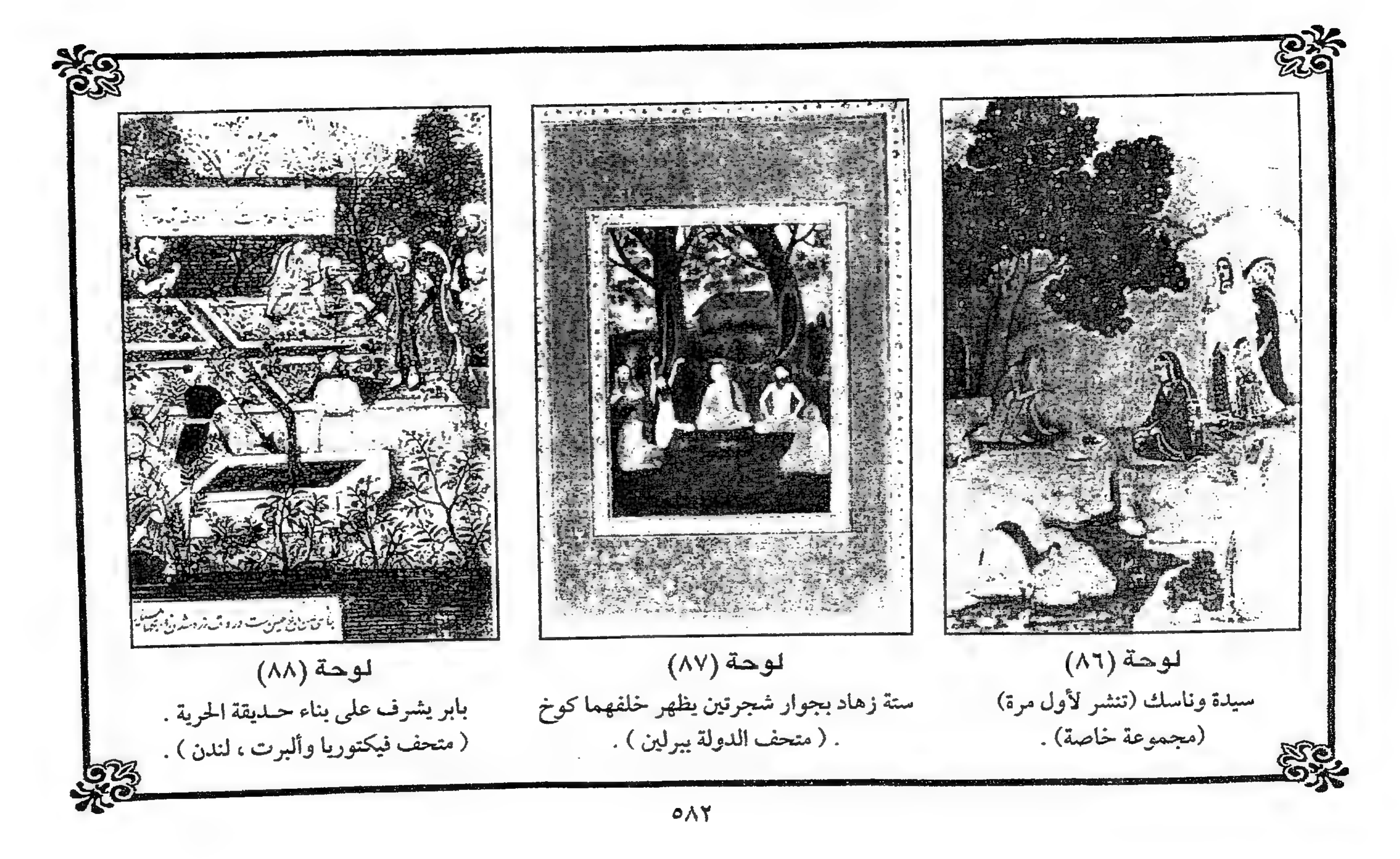
لوحة (٨٣)
ناسك يتعرض للهجوم
من رجل سكران .
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٨٤)
الملك دبشليم يزور الحكيم بيدبا .
(المكتبة البريطانية ، لندن)



لوحة (٨٥)
أمير شاب يزور ناسكًا (تنشر لأول مرة)
(مجموعة خاصة) .



لوحة (٨٦)

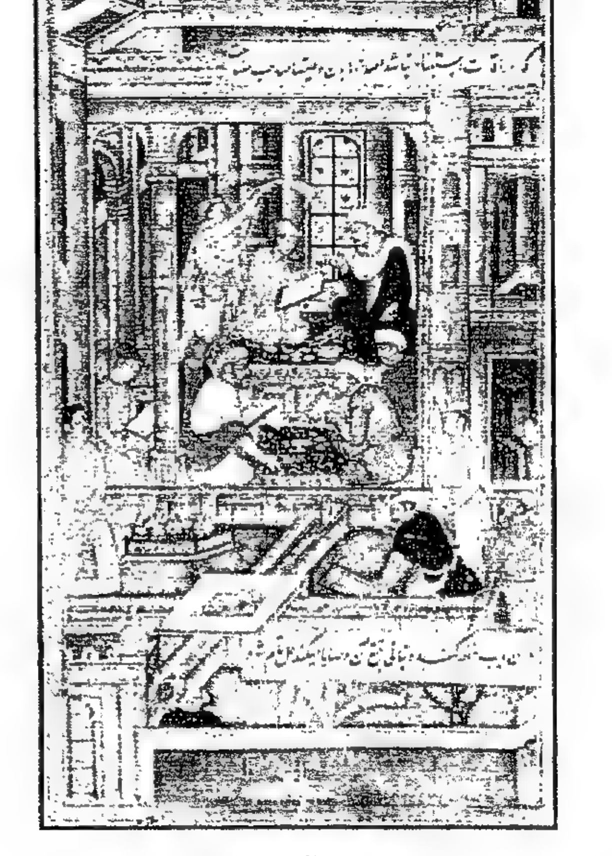
سيدة وناسك (تنشر لأول مرة)
(مجموعة خاصة) .

لوحة (٨٧)

ستة زهاد بجوار شجرتين يظهر خلفهما كوخ
. (متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (٨٨)

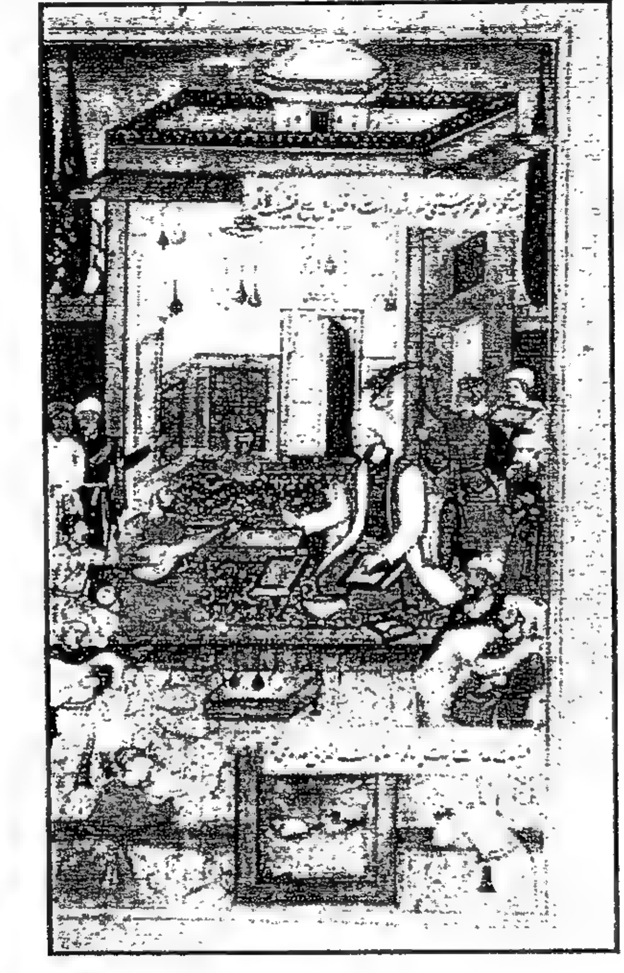
بابر يشرف على بناء حديقة الحرية .
(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (٨٩)

مصورون وخطاطون أثناء العمل .

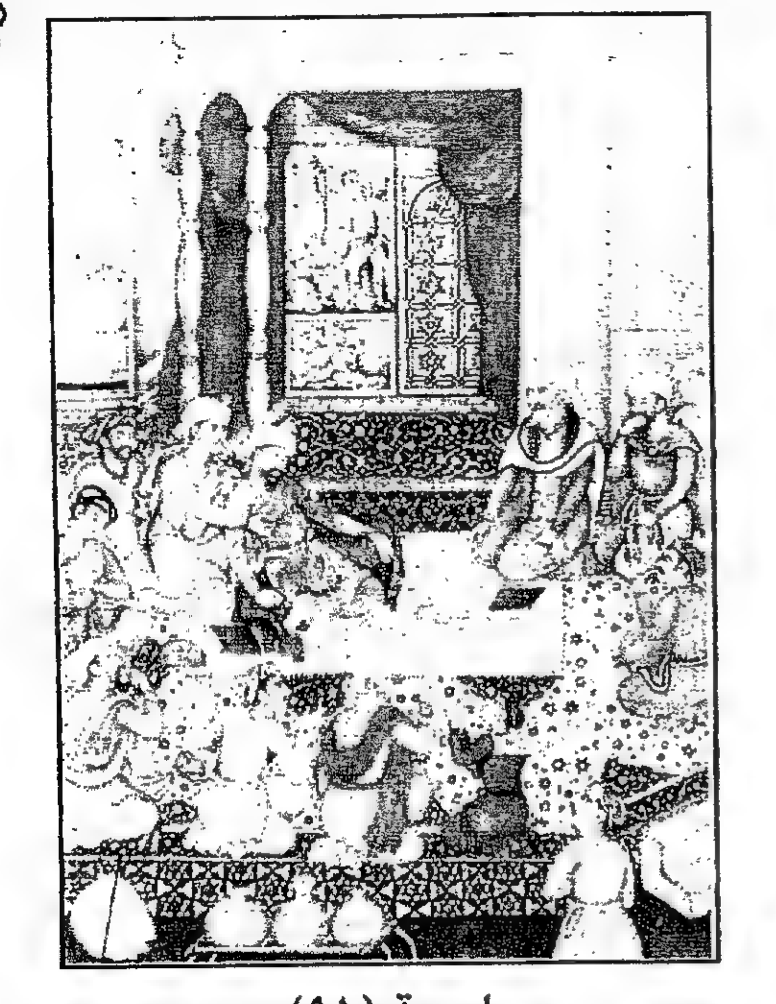
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)



لوحة (٩٠)

سهرة موسيقية .

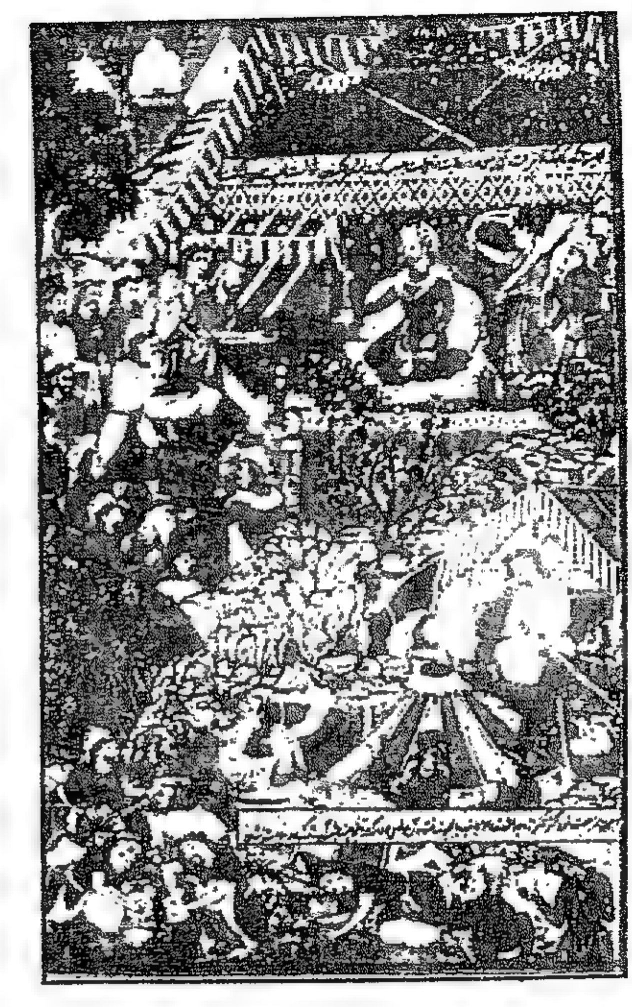
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

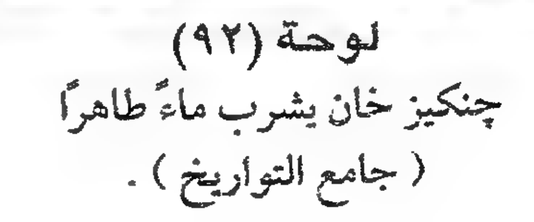


لوحة (٩١)

أحد الأطباء يقتل آخر بالسم .

(المكتبة البريطانية ، لندن) .

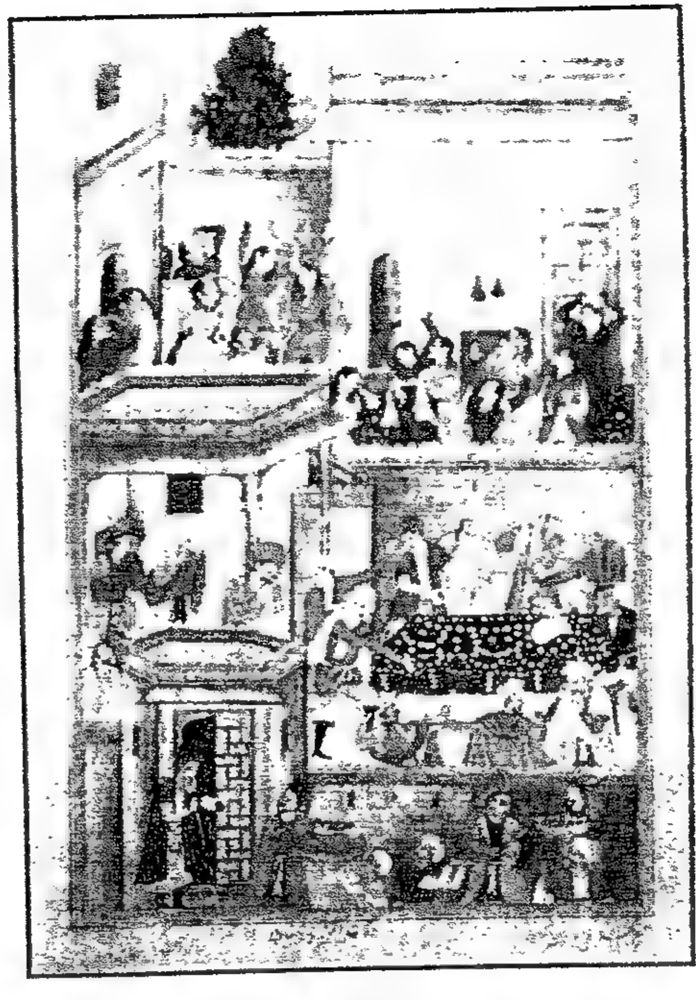




لوحة (٩٢)

چنكيز خان يشرب ماءً طاهراً

(جامع التواريخ) .



لوحة (٩٣)

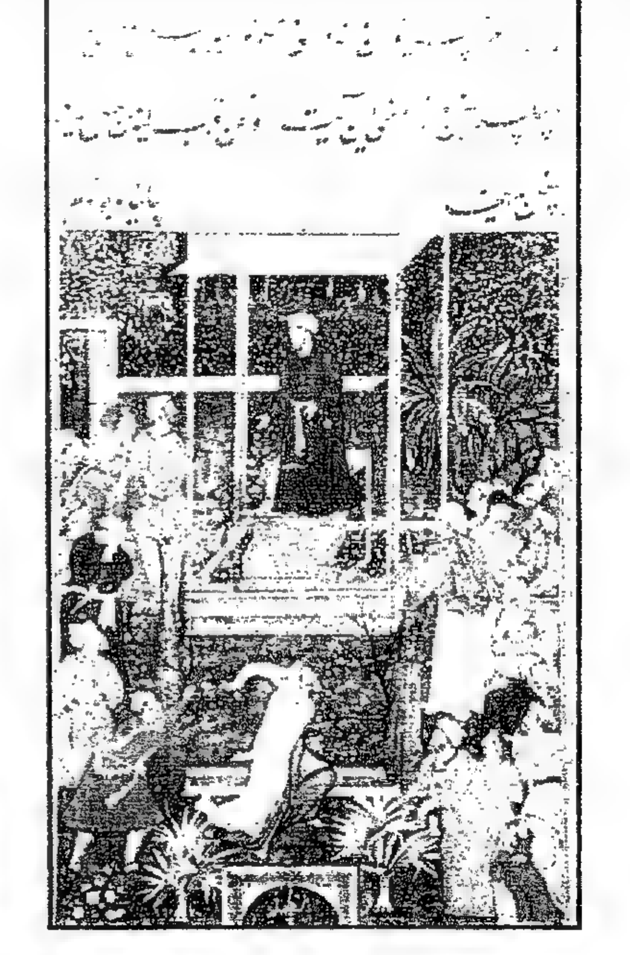
حداد لوفاة أبقاخان .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان).



لوحة (٩٤)





لوحة (٩٥)

سعدى خطيبًا واعظًا

(متحف فيليب للفن ، فلادلفيا) .



لوحة (٩٦)

زءول نون يصلى من أجل المصريين

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)

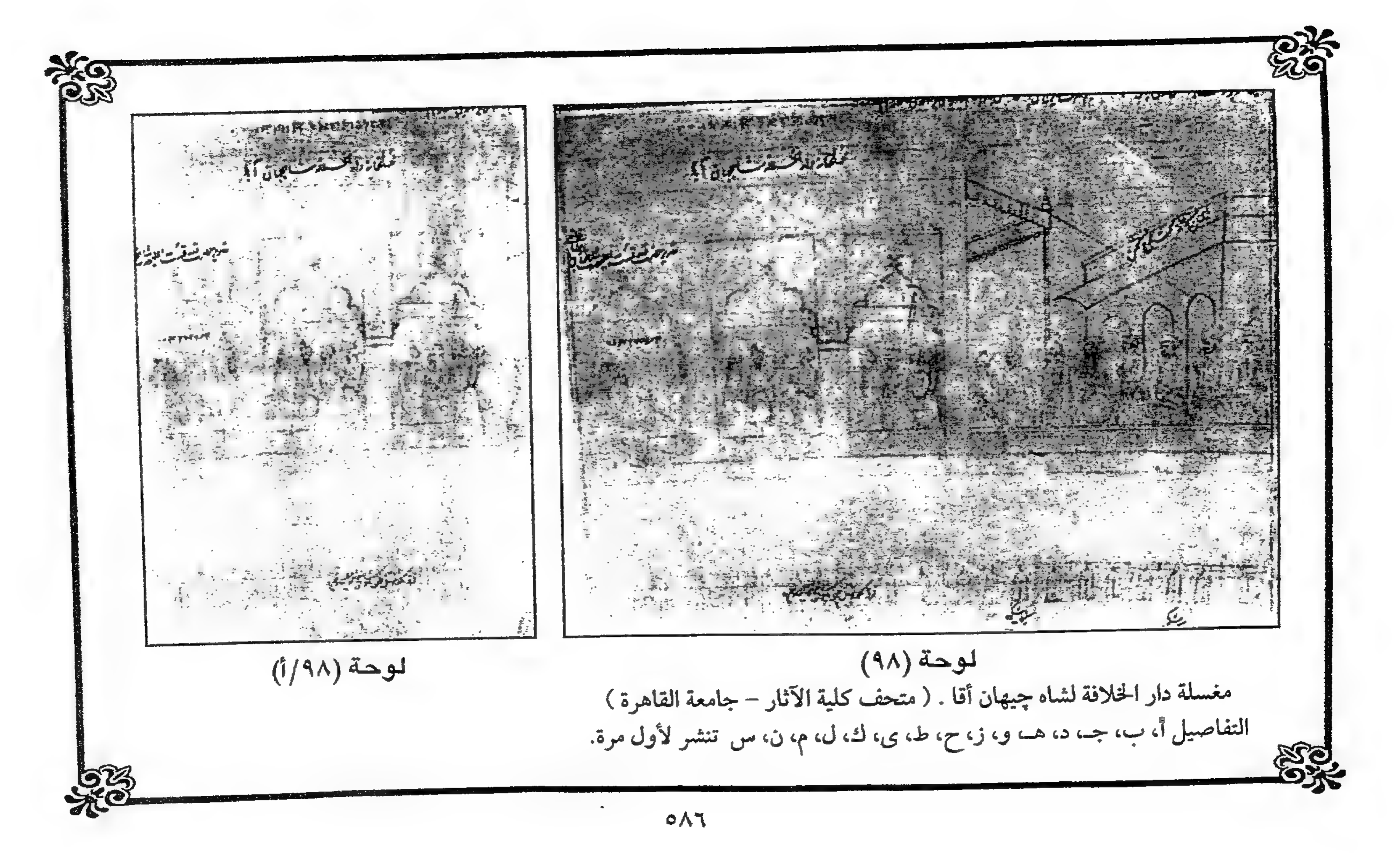


لوحة (٩٧)

الكاتب عبد الرحيم قلم

والمصور دولت أثناء العمل .

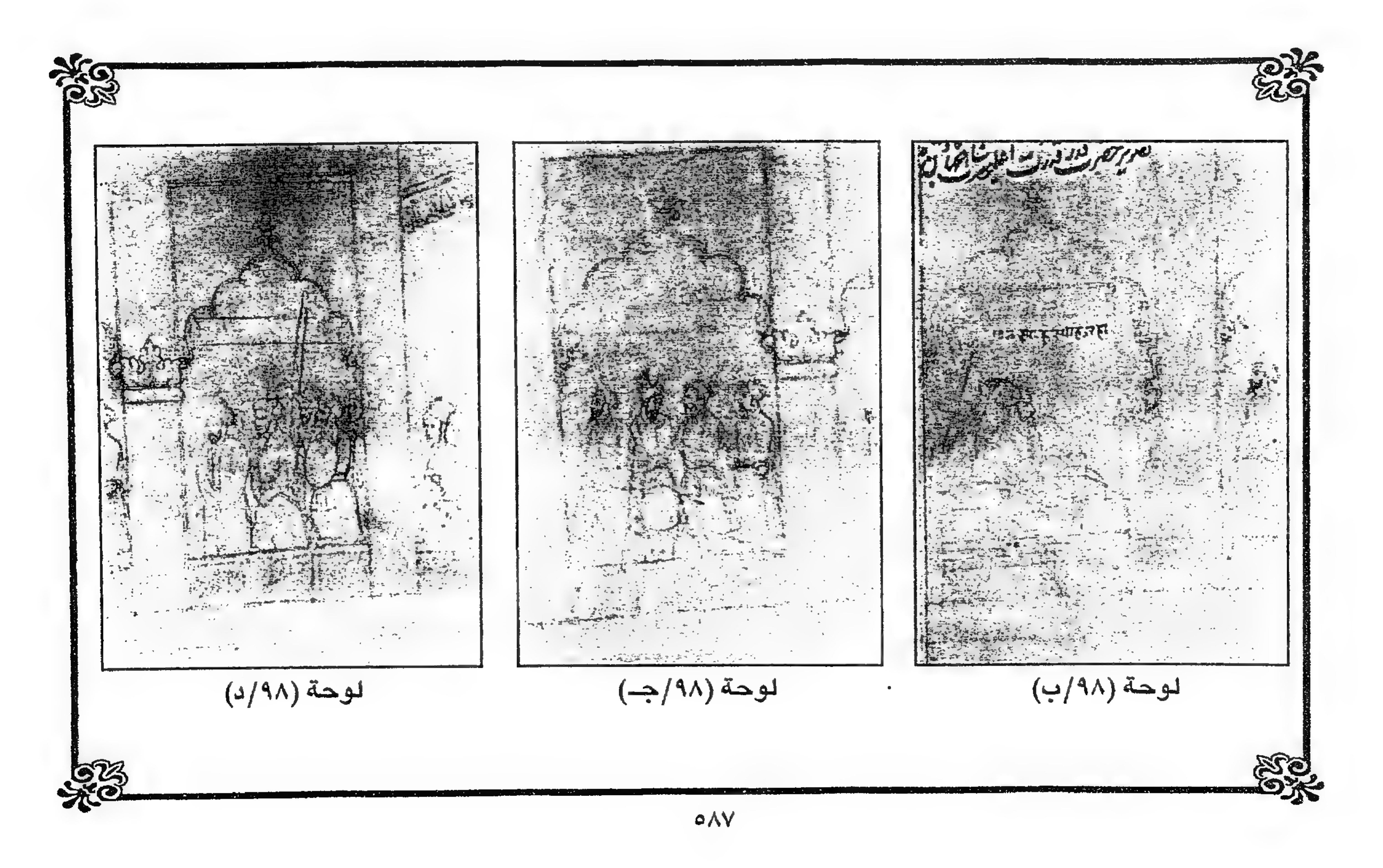
(المكتبة البريطانية لندن) .



لوحة (٩٨)

مغسلة دار الخلافة لشاه چيهان أقا . (متحف كلية الآثار – جامعة القاهرة)
التفاصيل أ، ب، جـ، د، هـ، و، ز، ح، ط، ى، ك، ل، م، ن، س تنشر لأول مرة.

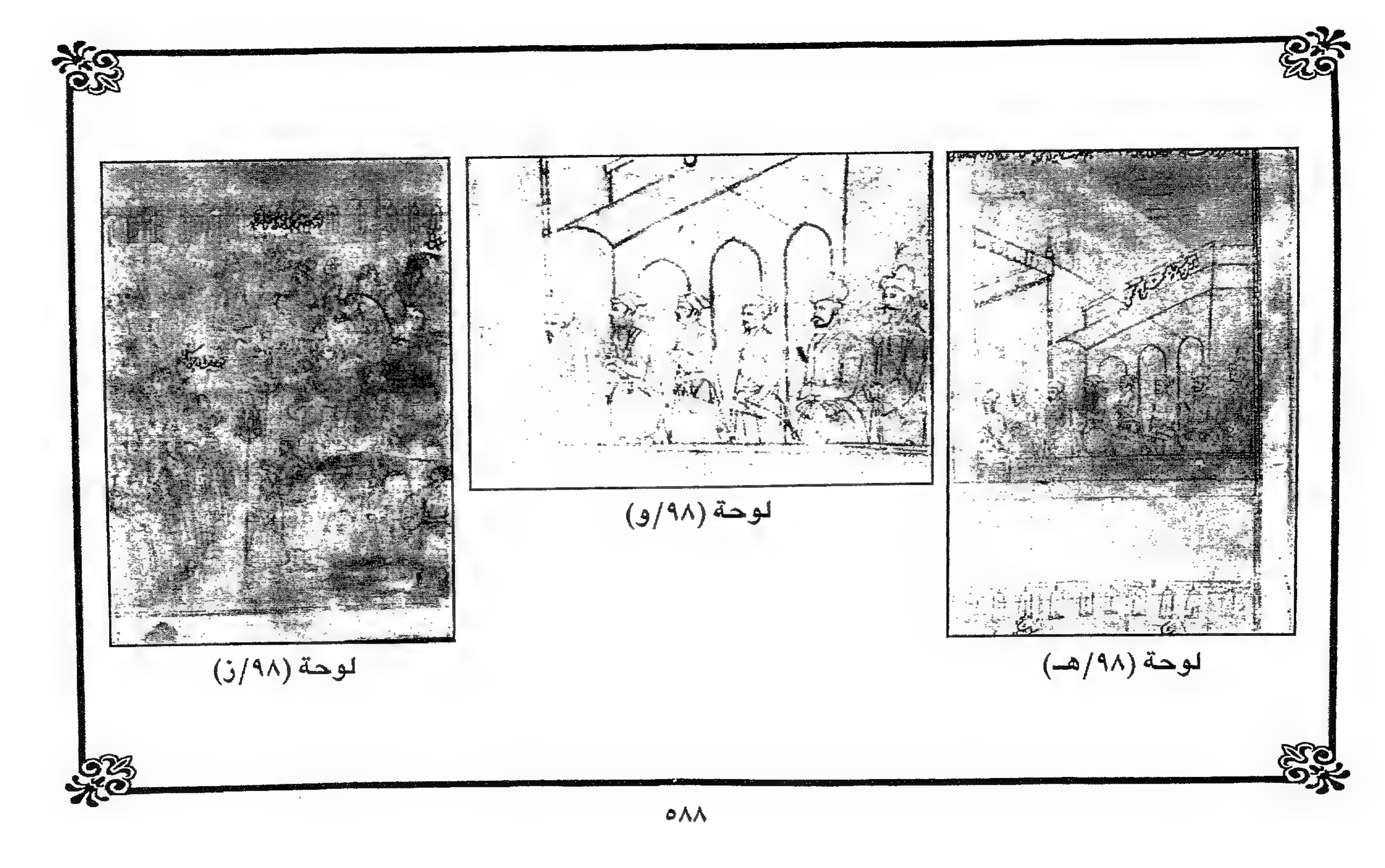
لوحة (٩٨/أ)



لوحة (٩٨/ب)

لوحة (٩٨/جـ)

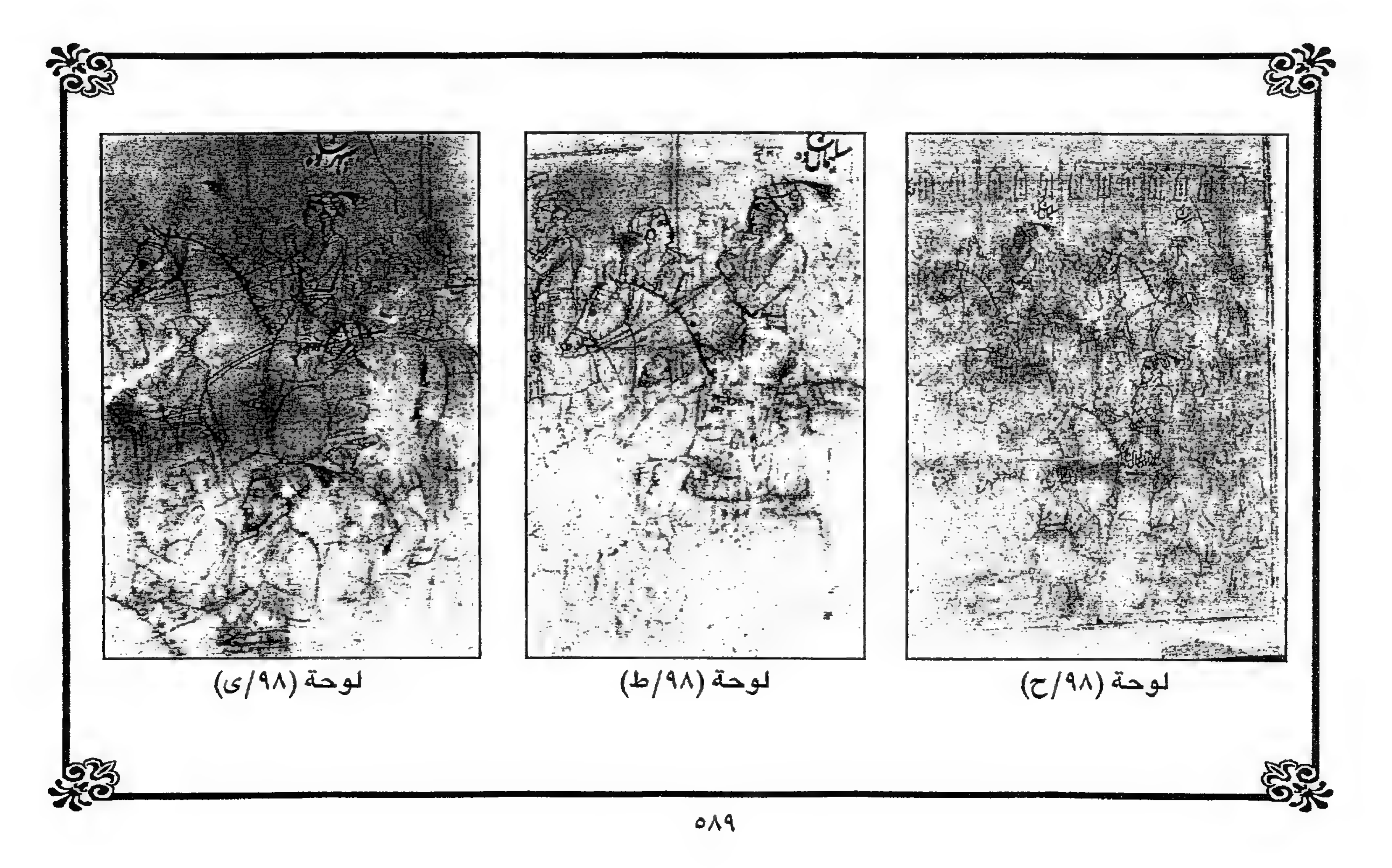
لوحة (٩٨/د)



لوحة (٩٨/هـ)

لوحة (٩٨/و)

لوحة (٩٨/ز)



لوحة (٩٨/ح)

لوحة (٩٨/ط)

لوحة (٩٨/ى)



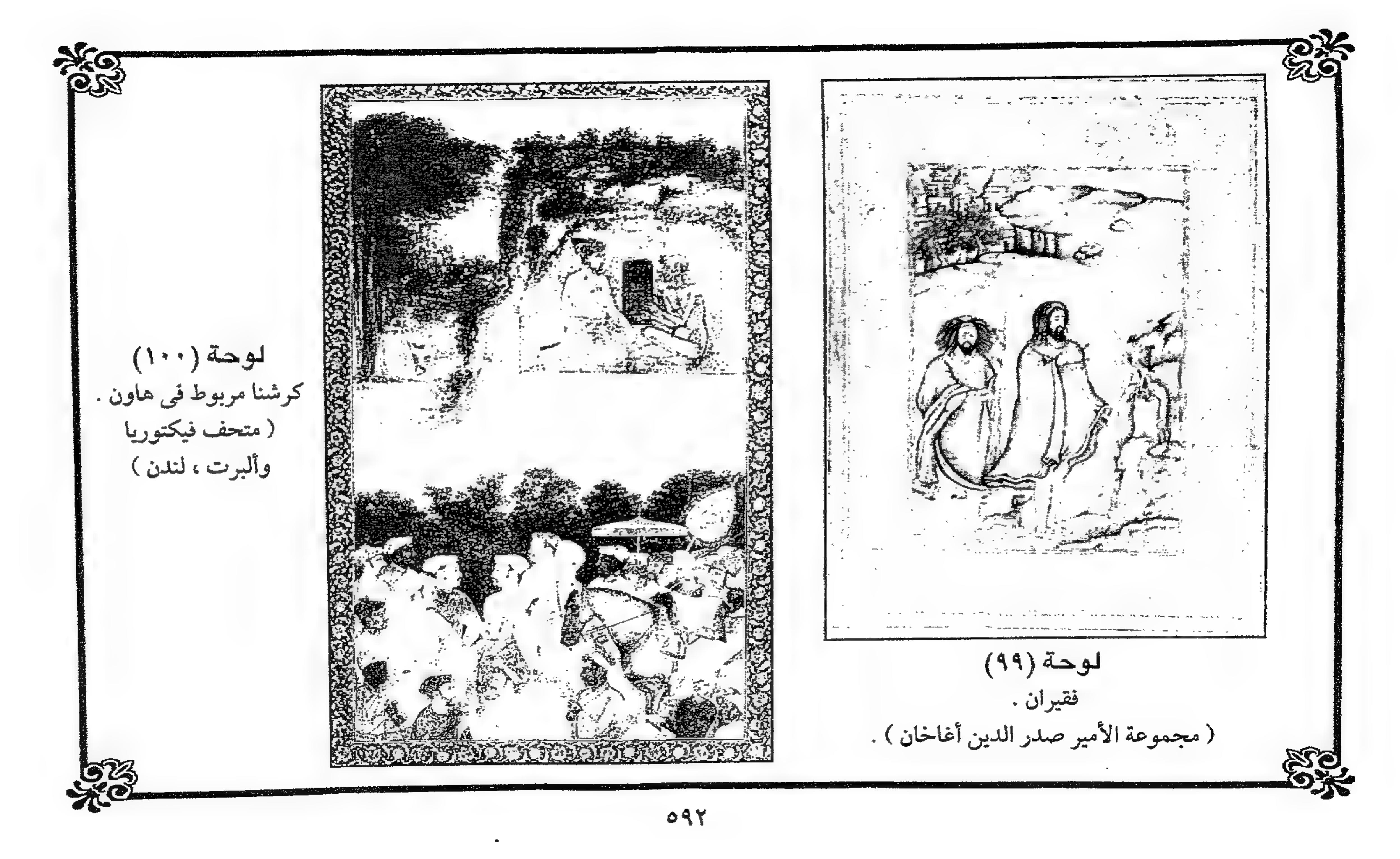
لوحة (٩٨/ك)

لوحة (٩٨/ل)

لوحة (٩٨/م)

لوحة (٩٨/ن)

لوحة (٩٨/س)



لوحة (٩٩)

فقيران .

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (١٠٠)

كرشنا مربوط فى هاون .

(متحف فيكتوريا

وألبرت ، لندن)

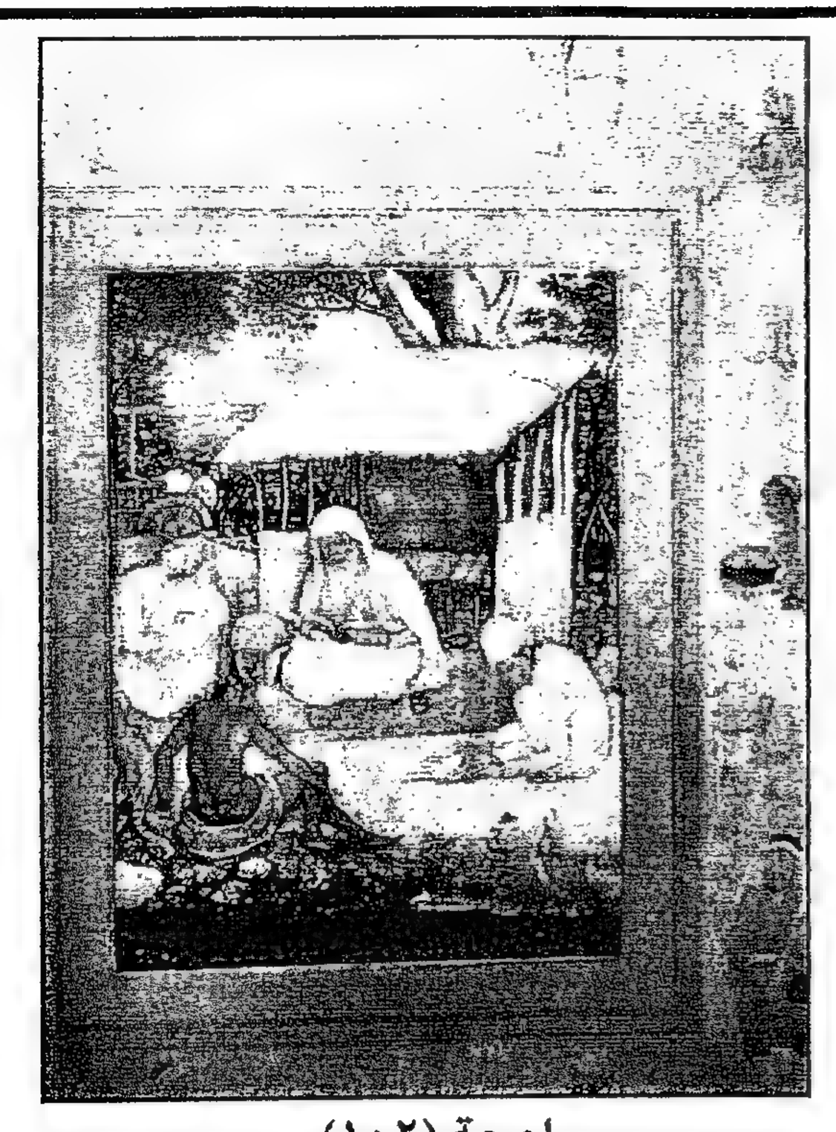




لوحة (١٠١)

جهانجير يزور ناسكًا .

(متحف جيمت ، باريس)



لوحة (١٠٢)

منجم ورجال دين . (متحف جيمت ، باريس)

التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ تنشر لأول مرة .

لوحة (/١٠٢أ)

لوحة (/١٠٢ب)

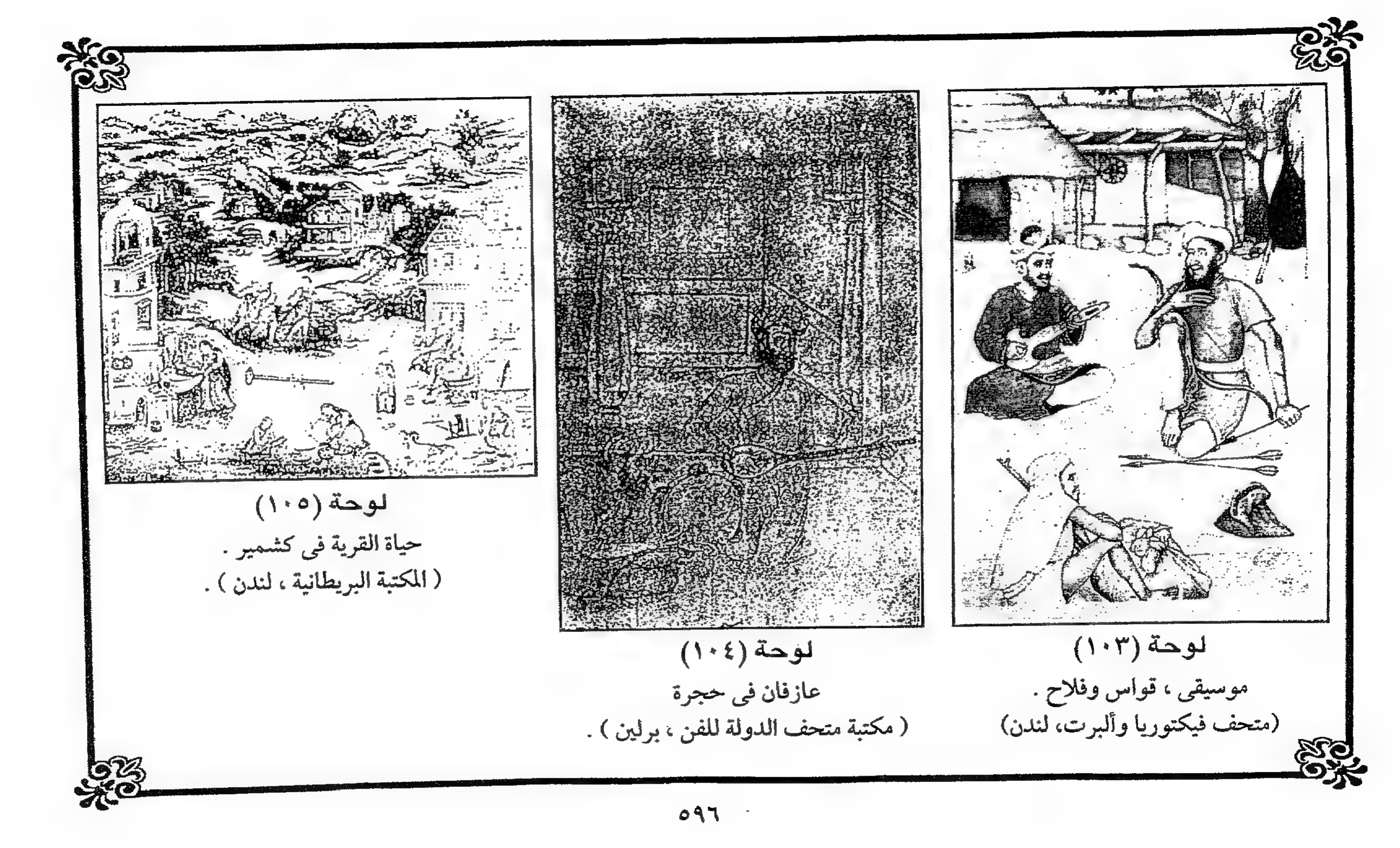


لوحة
(١٠٢/جـ)

لوحة
(١٠٢/د)

لوحة
(١٠٢/هـ)





لوحة (١٠٣)

موسيقى ، قواس وفلاح .

(متحف فيكتوريا وألبرت، لندن)

لوحة (١٠٤)

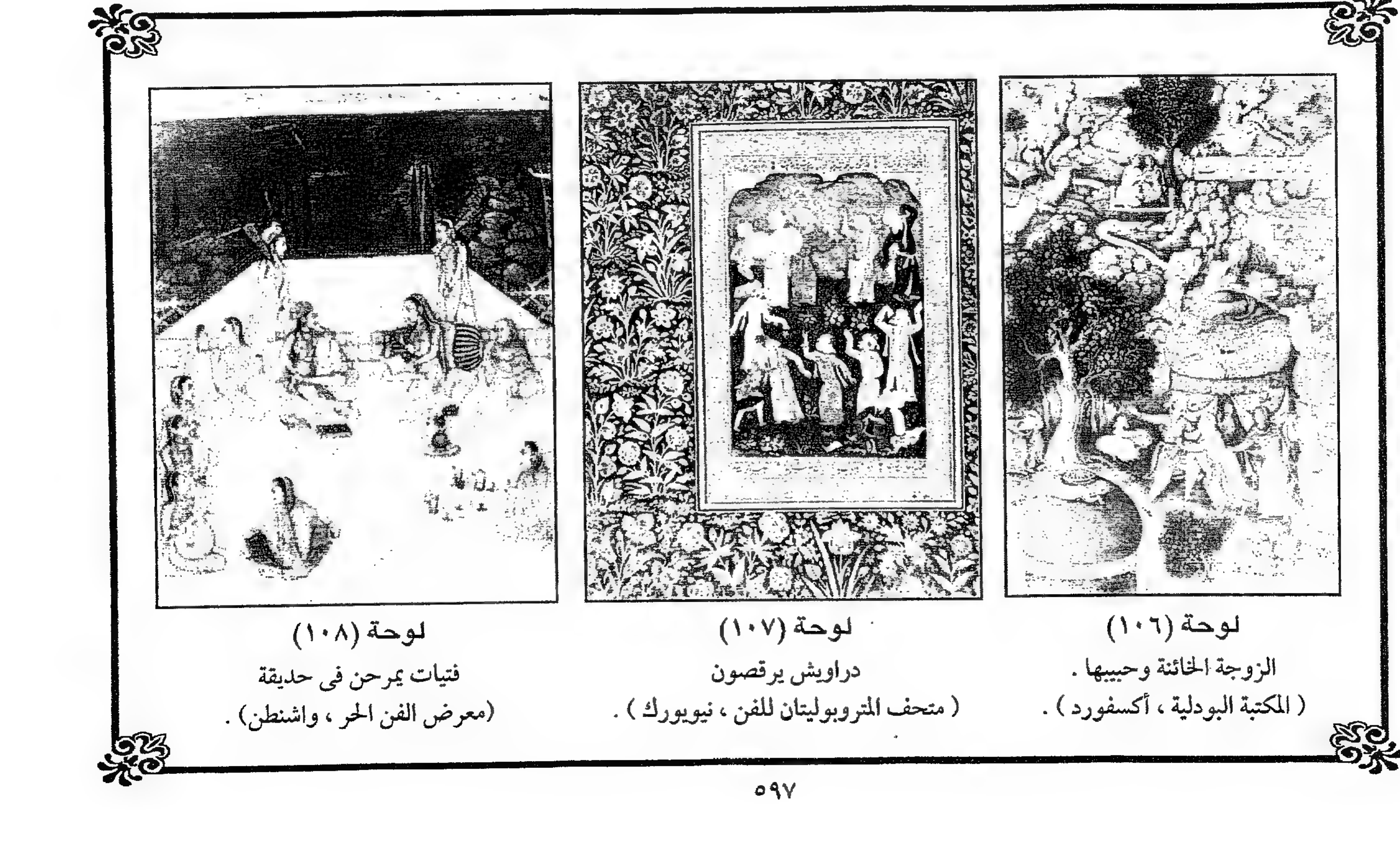
عازفان فى حجرة

(مكتبة متحف الدولة للفن ، برلين) .

لوحة (١٠٥)

حياة القرية فى كشمير .

(المكتبة البريطانية ، لندن) .



لوحة (١٠٦)

الزوجة الخائنة وحبيبها .

(المكتبة البودلية ، أكسفورد) .

لوحة (١٠٧)

دراويش يرقصون

(متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك) .

لوحة (١٠٨)

فتيات يمرحن فى حديقة

(معرض الفن الحر ، واشنطن) .



لوحة (١٠٩)

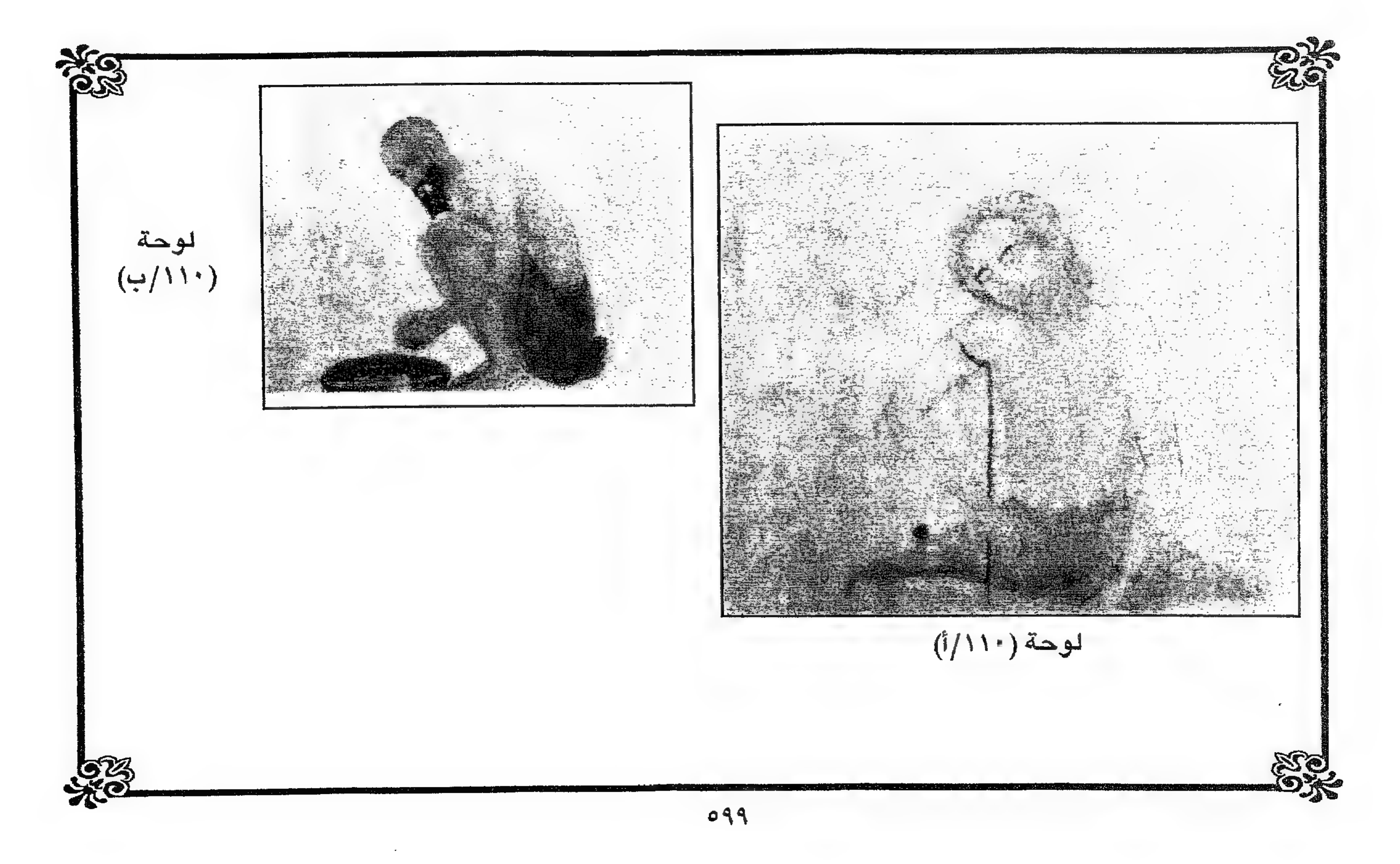
احتفال رسمى

(معرض الفن الحر ، واشنطن) .

لوحة (١١٠)

فرقة فتيات يلعبن ، يغنين ، ويرقصن .

(مكتبة شستربيتى)



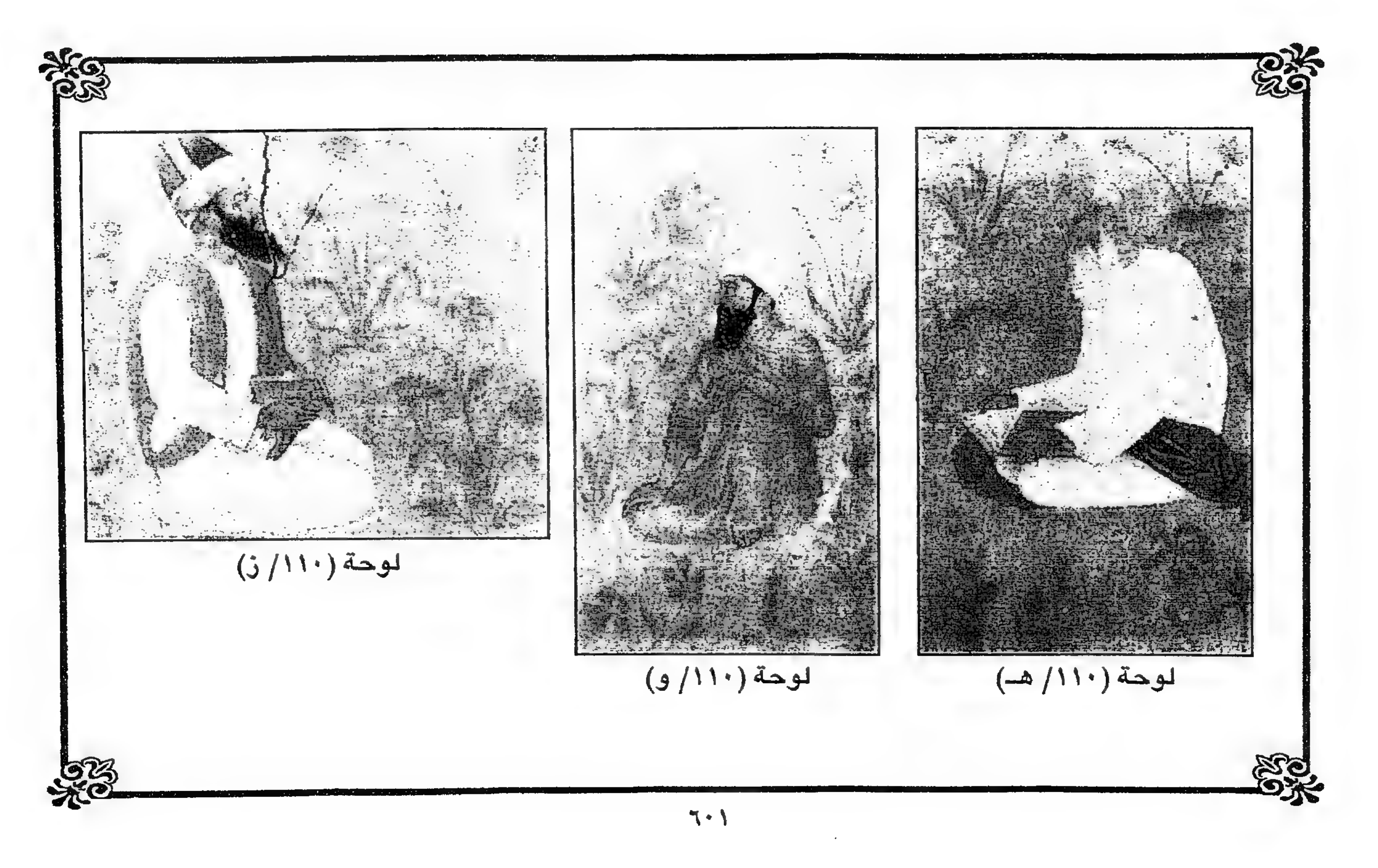
لوحة (١١٠/أ)

لوحة (١١٠/ب)



لوحة (١١٠/جـ)

لوحة (١١٠/د)



لوحة (١١٠/ هـ)

لوحة (١١٠/ و)

لوحة (١١٠/ ز)



لوحة (١١٠/ ح)

لوحة (١١٠/ ط)

لوحة (١١١)
درويش ، موسيقى وعسكرى
(شستربيتى ، دبلن) .



لوحة (١١٢)

أمير وناسك وعازف ربابة

(متحف كليفلند للفن)

التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط

تنشر لأول مرة.



لوحة (١١٣)

موظفون جالسون تحت شجرة

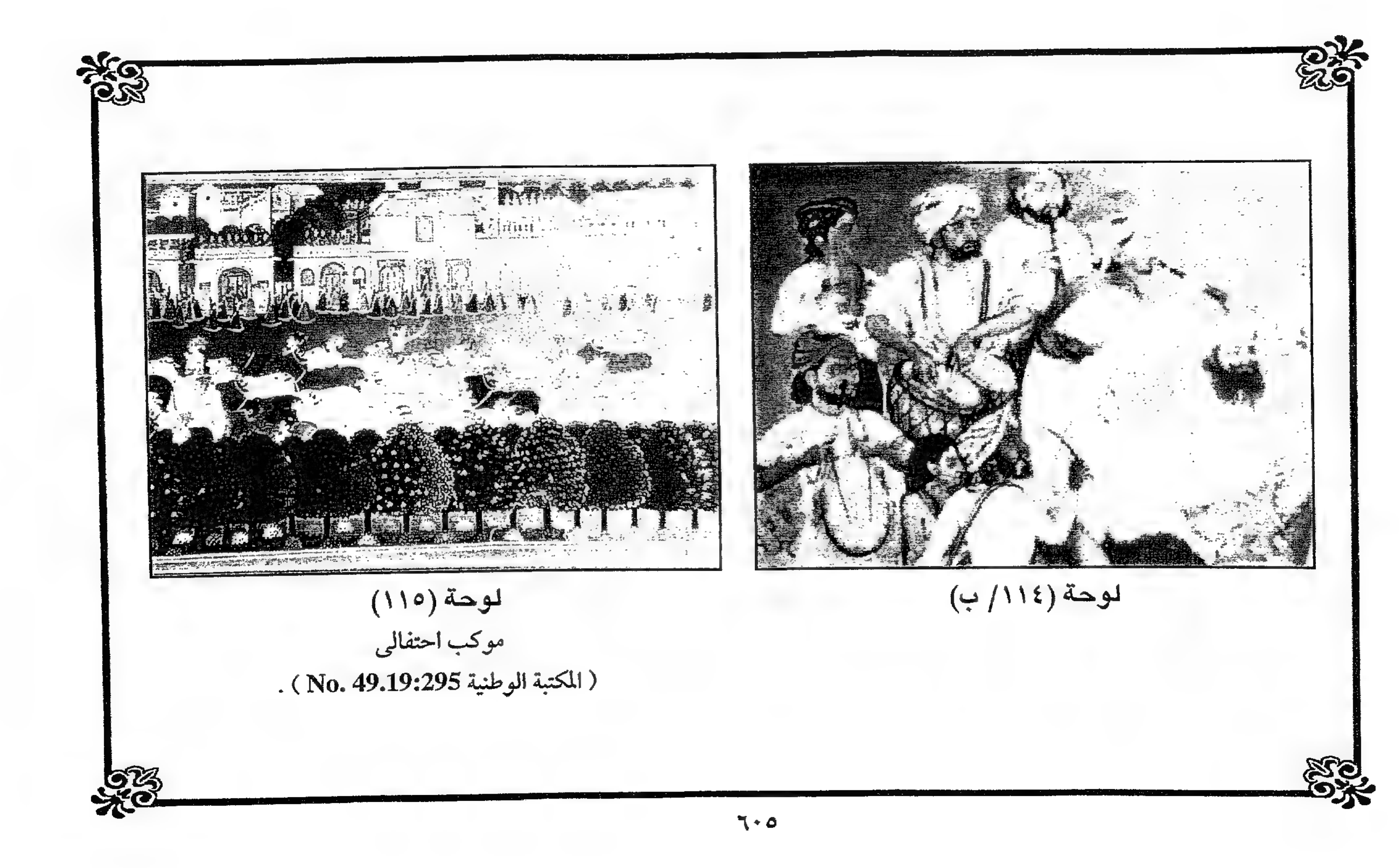
(مكتبة شستربيتى ، دبلن) .



لوحة (١١٤)

حفل على شرف أحد الأمراء (مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان)
التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة.

لوحة (١١٤/ أ)

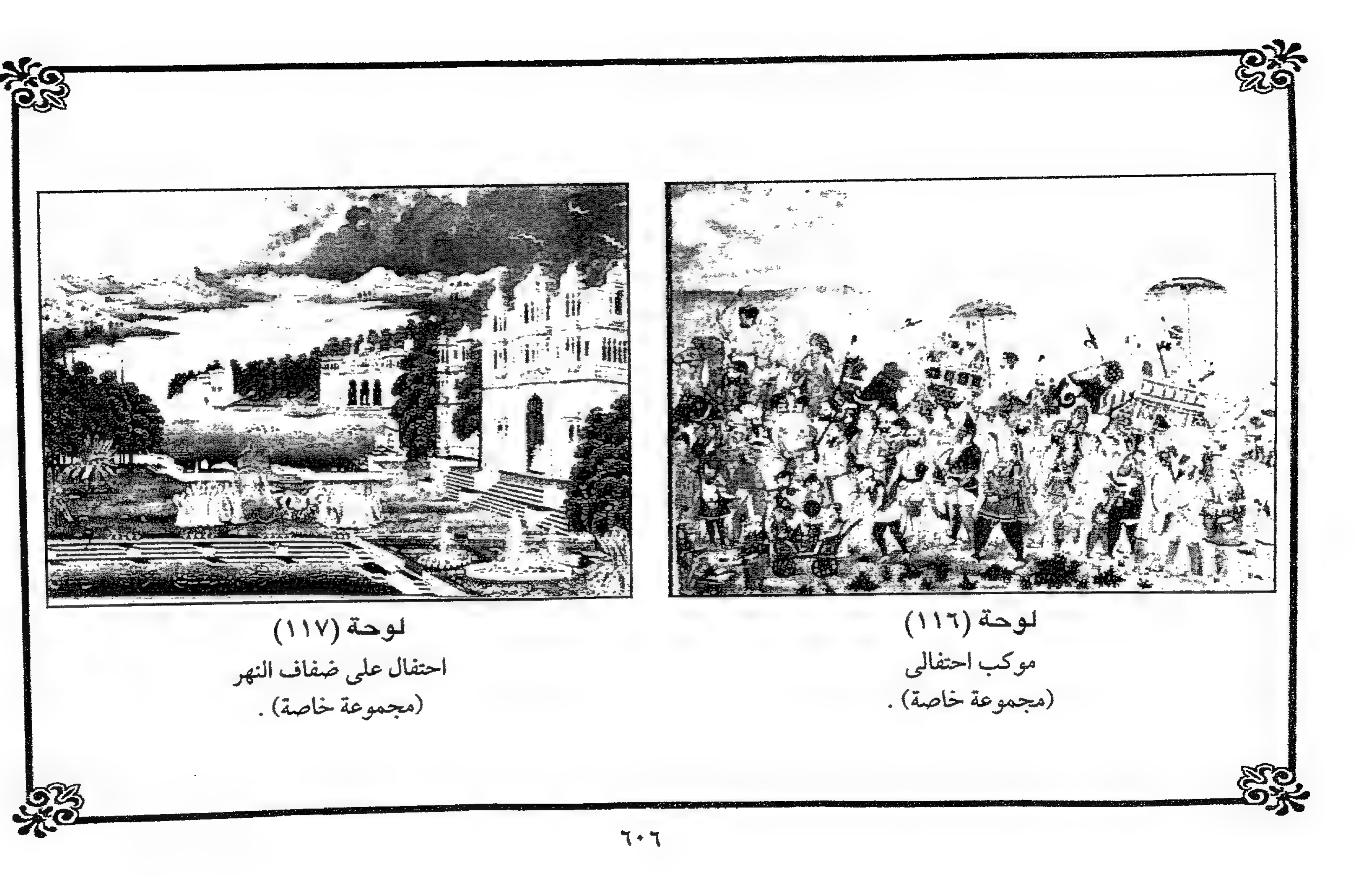


لوحة (١١٤/ ب)

لوحة (١١٥)

موكب احتفالى

(المكتبة الوطنية No. 49.19:295) .



لوحة (١١٦)

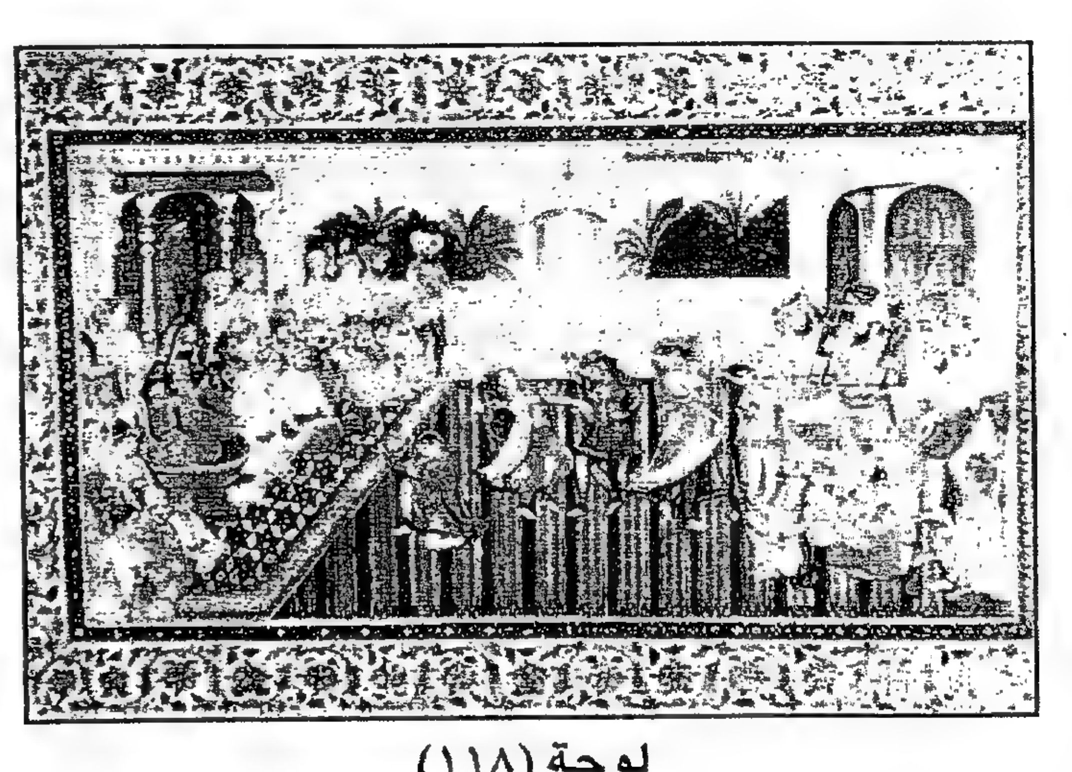
موكب احتفالى

(مجموعة خاصة) .

لوحة (١١٧)

احتفال على ضفاف النهر

(مجموعة خاصة) .



لوحة (١١٨)

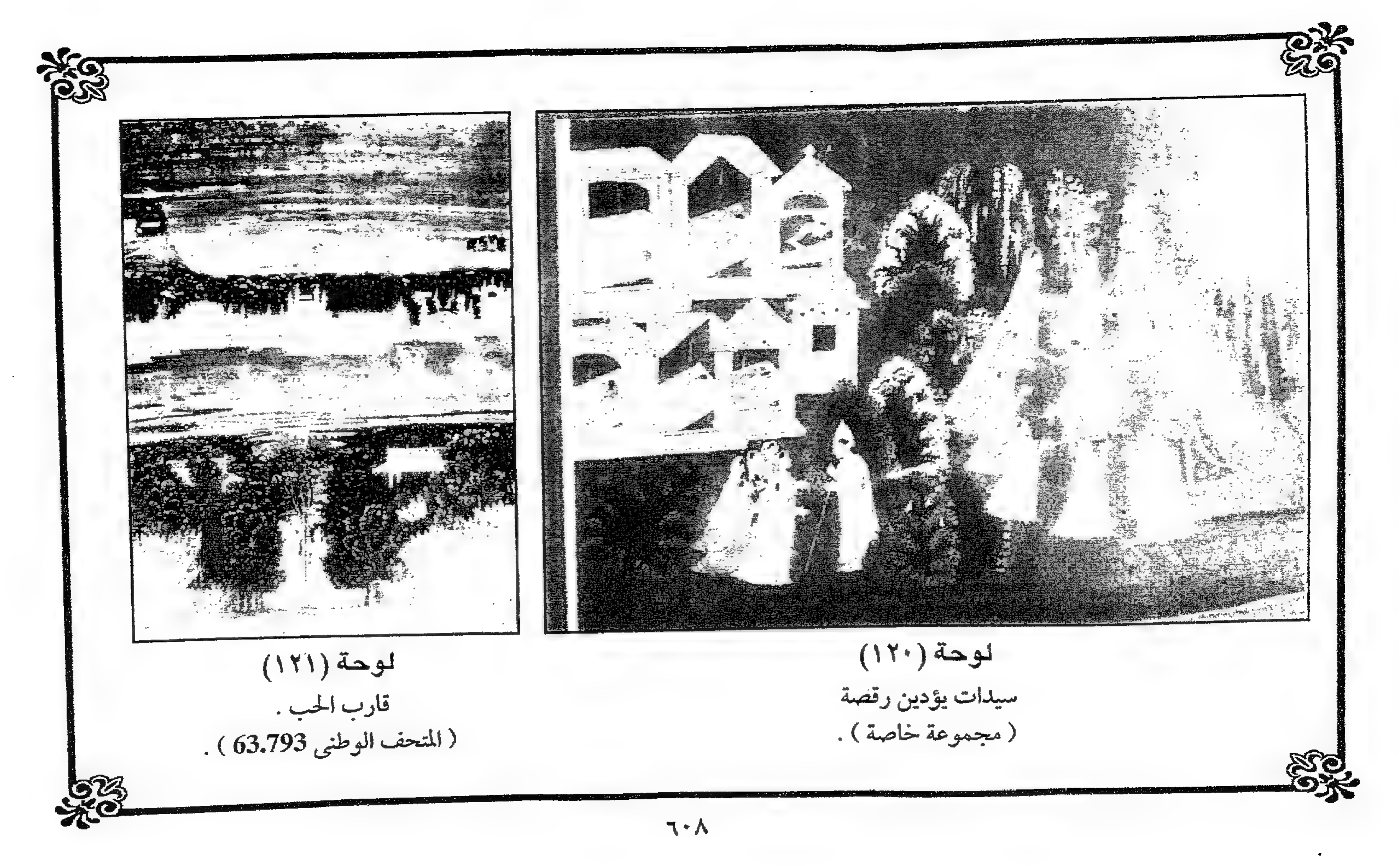
حفل موسيقى راقص

(مجموعة خاصة) .

لوحة (١١٩)

أحد الأمراء جالس فى تراس

(مجموعة خاصة) .



لوحة (١٢٠)

سيدات يؤدين رقصة

(مجموعة خاصة) .

لوحة (١٢١)

قارب الحب .

(المتحف الوطنى 63.793) .



لوحة (١٢٢)

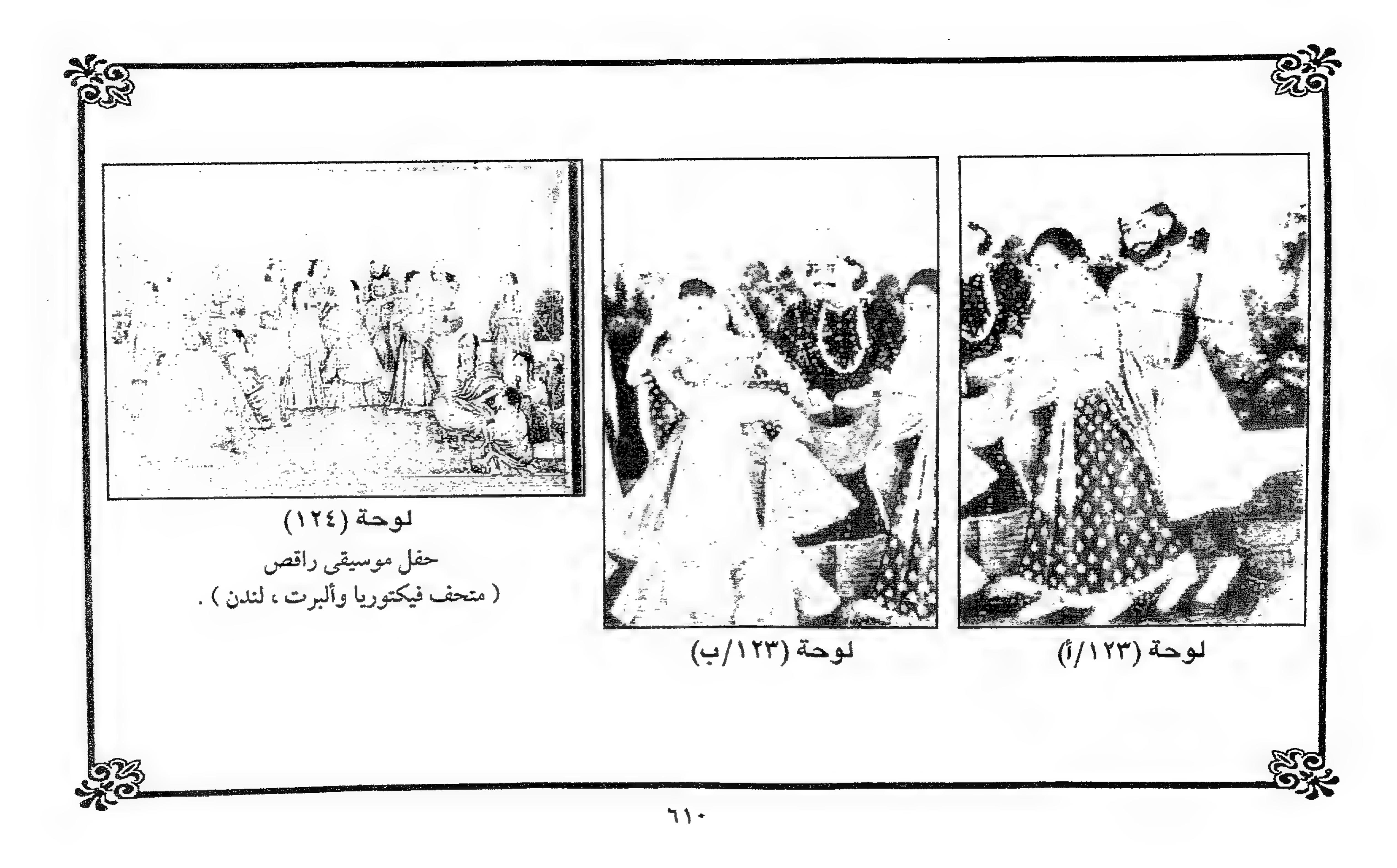
حفل موسيقى راقص

(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .

لوحة (١٢٣)

حفل موسيقى راقص (مجموعة خاصة)

التفاصيل أ، ب، تنشر لأول مرة .



لوحة (١٢٣/أ)

لوحة (١٢٣/ب)

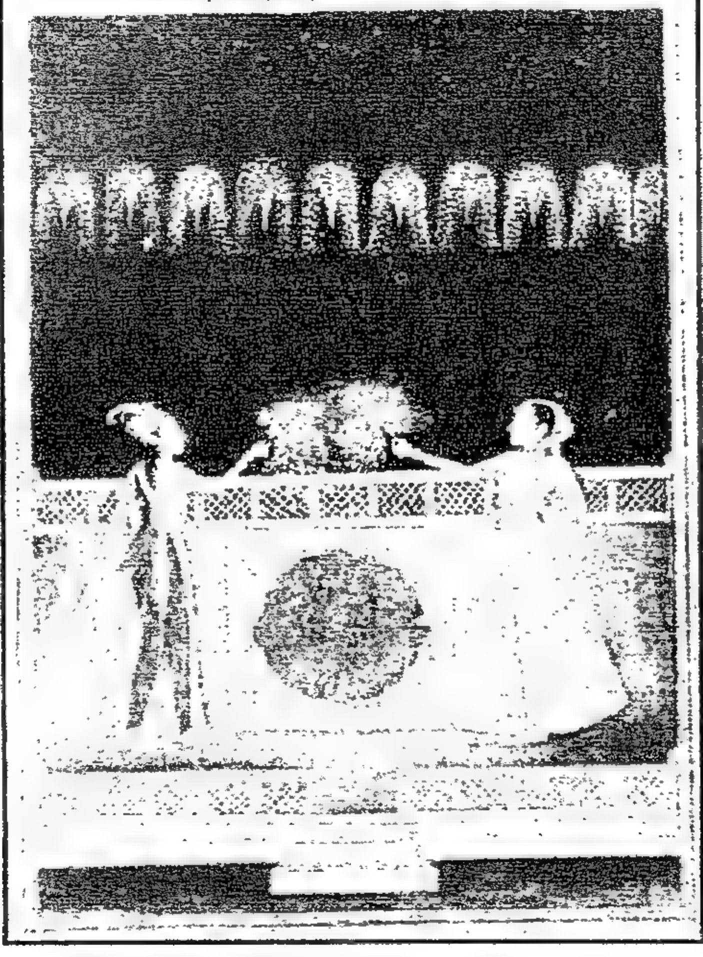
لوحة (١٢٤)

حفل موسيقى راقص

(متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) .



لوحة (١٢٥)
سيدتان تشمان الورد
(مجموعة خاصة بهارات خان يهوانى)



لوحة (١٢٦)
سيدتان تلعبان بالألعاب النارية
(مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان) .



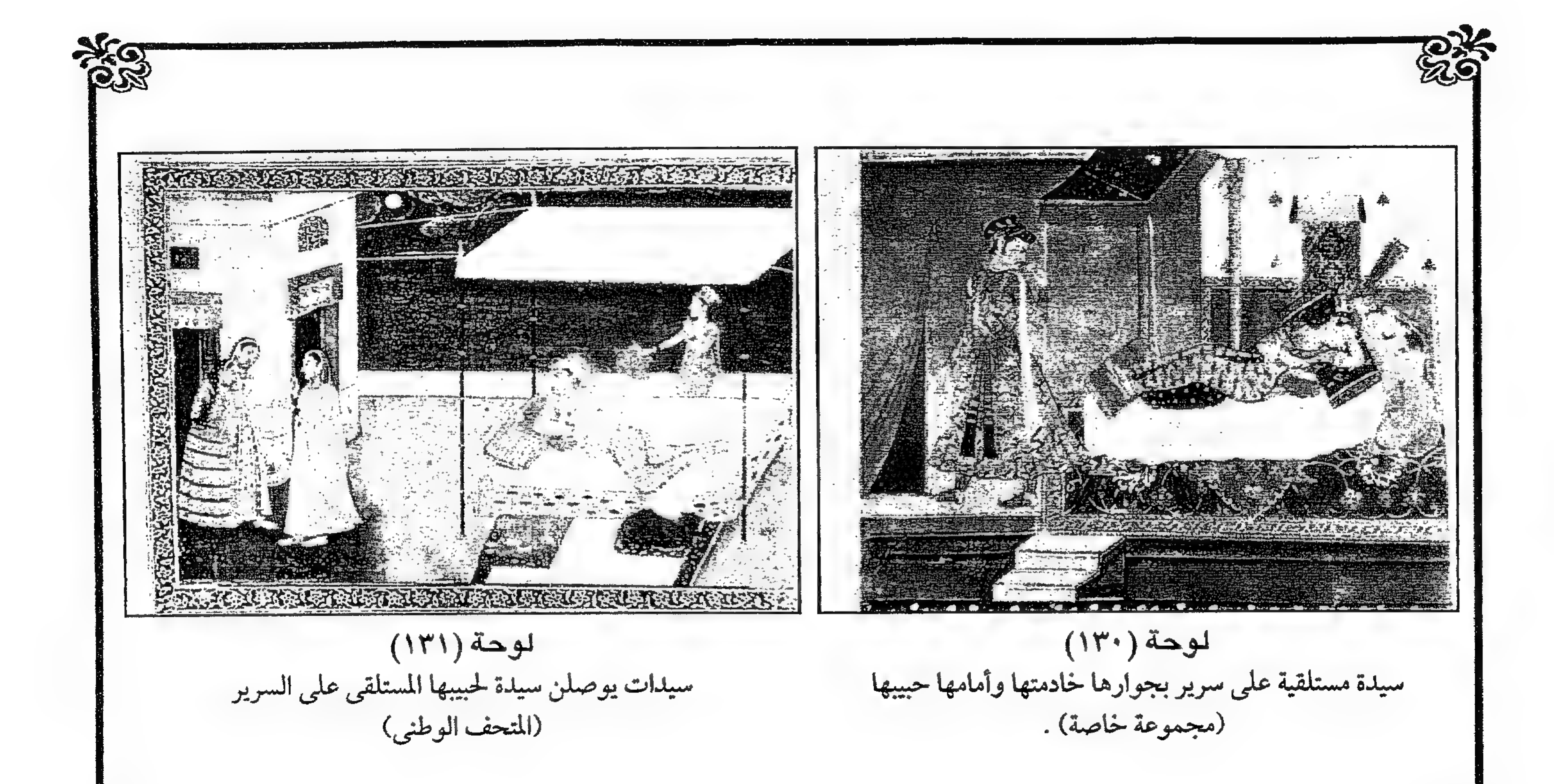
لوحة (١٢٧)
أمير ومحبوبته يرقصان (المتحف الوطنى)
التفاصيل أ تنشر لأول مرة .



لوحة (١٢٧/ أ)

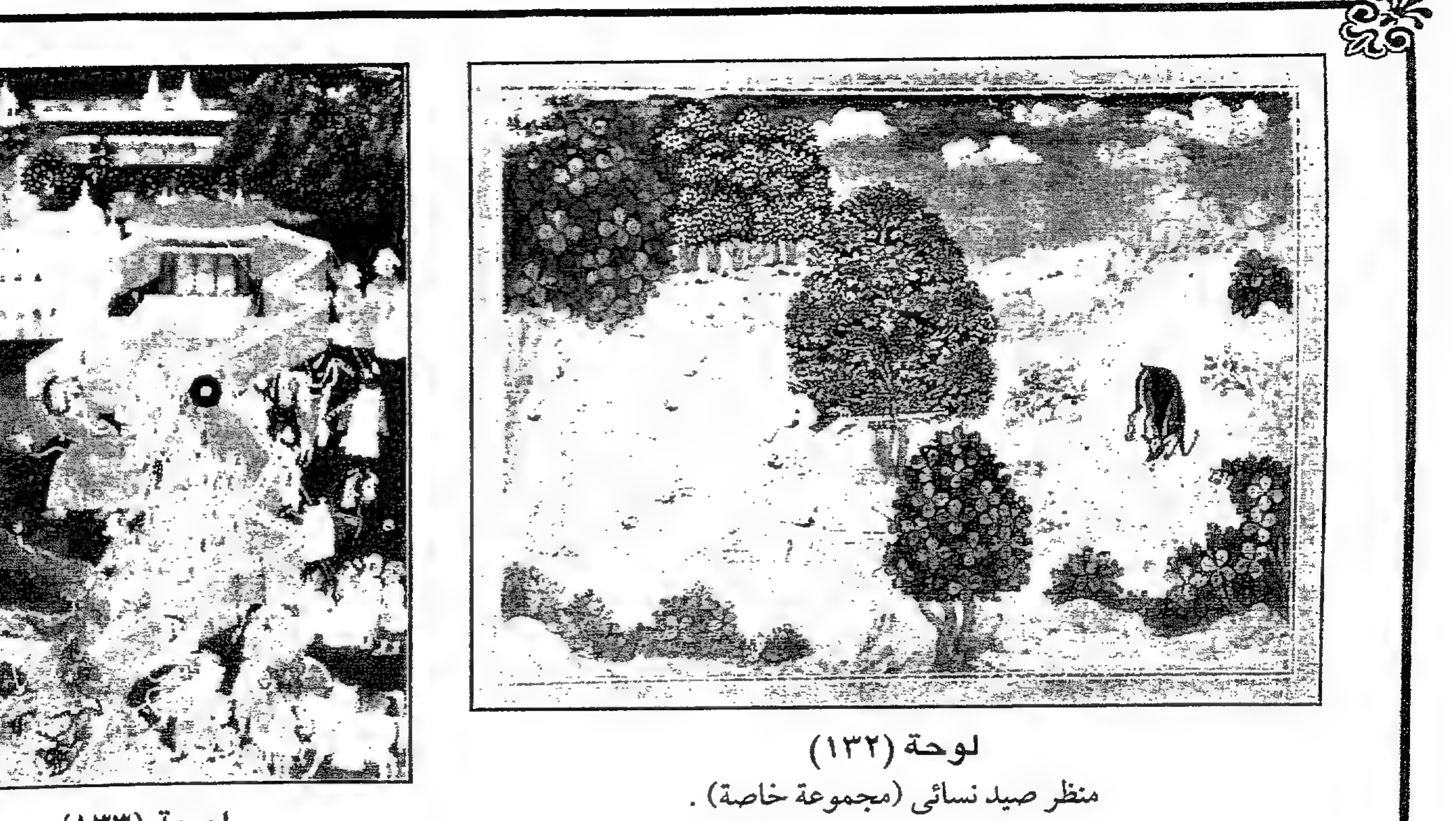
لوحة (١٢٨)
رضا وكرشنا يتبادلان الحب
(مجموعة خاصة) .

لوحة (١٢٩)
حبيبان يجلسان فى تراس
(مجمـوعة خاصة بهارات كالأبهوانى)



لوحة (١٣٠)
سيدة مستلقية على سرير بجوارها خادمتها وأمامها حبيبها
(مجموعة خاصة) .

لوحة (١٣١)
سيدات يوصلن سيدة لحبيبها المستلقى على السرير
(المتحف الوطنى)

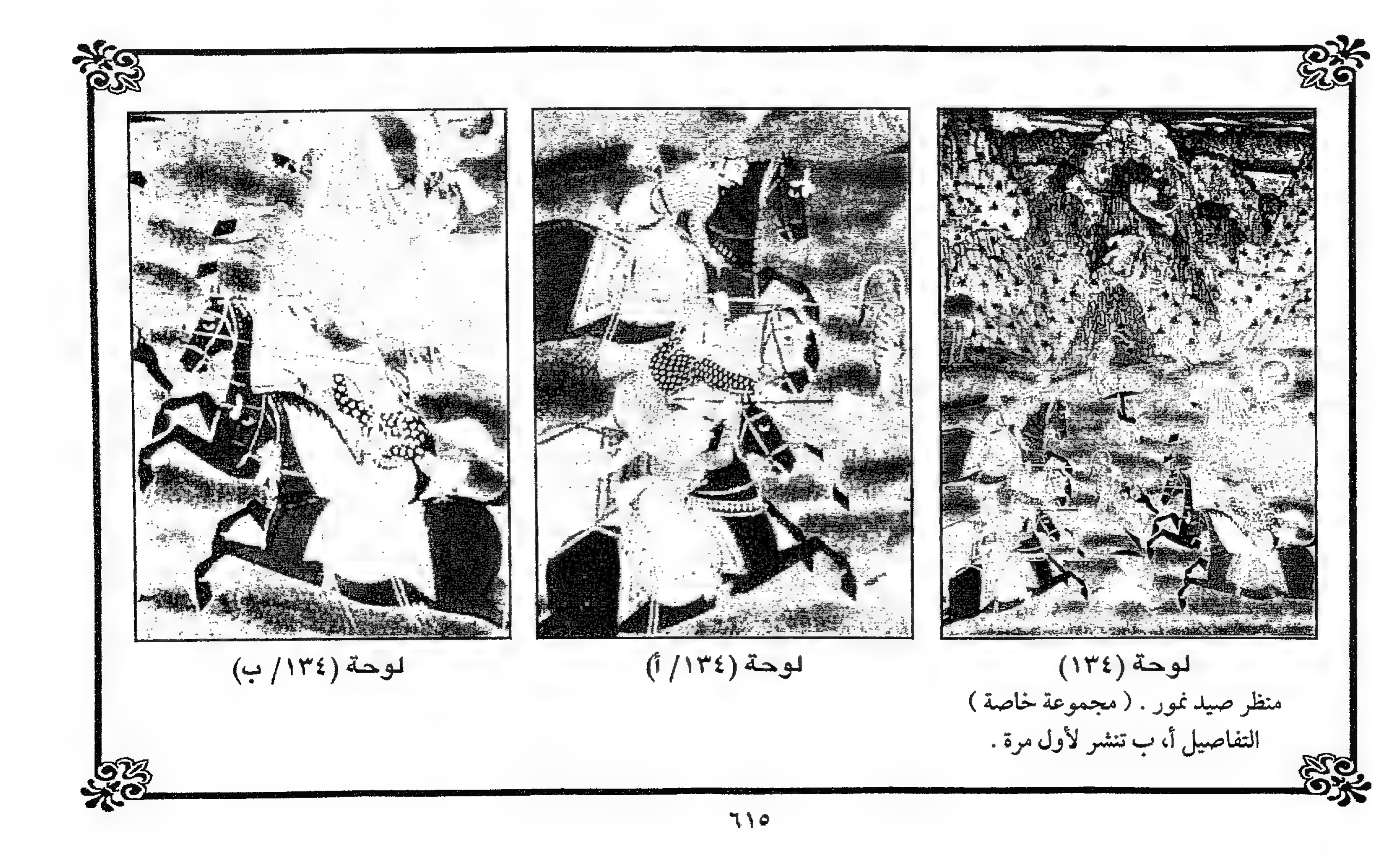


لوحة (١٣٢)

منظر صيد نسائى (مجموعة خاصة) .

لوحة (١٣٣)

منظر صيد داخل خيمة . (المتحف الوطنى) .



لوحة (١٣٤)
منظر صيد نمور . (مجموعة خاصة)
التفاصيل أ، ب تنشر لأول مرة .

لوحة (١٣٤/ أ)

لوحة (١٣٤/ ب)



لوحة (١٣٥)
منظر صيد غزلان
(مجموعة خاصة) .

لوحة (١٣٦)
إطار نباتي
(متحف متروبوليتان للفن نيويورك) .

لوحة (١٣٧)
إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية
(معرض أرثر إم ساكلر، متحف سامبسون واشنطن)



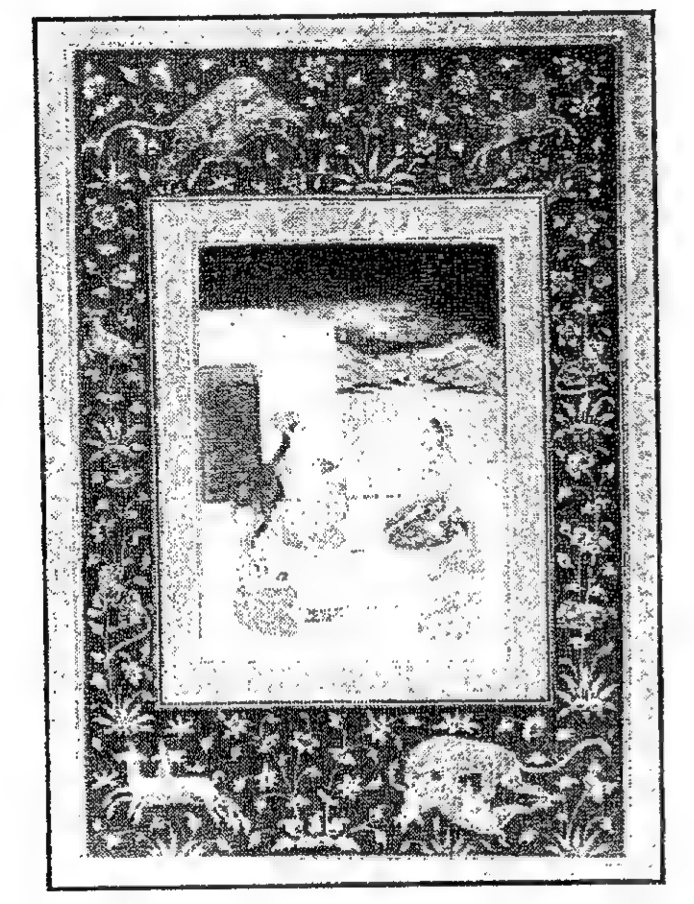
لوحة (١٣٨)

إطار صور آدمية وحيوانية وخرافية
(متحف جيمت باريس)



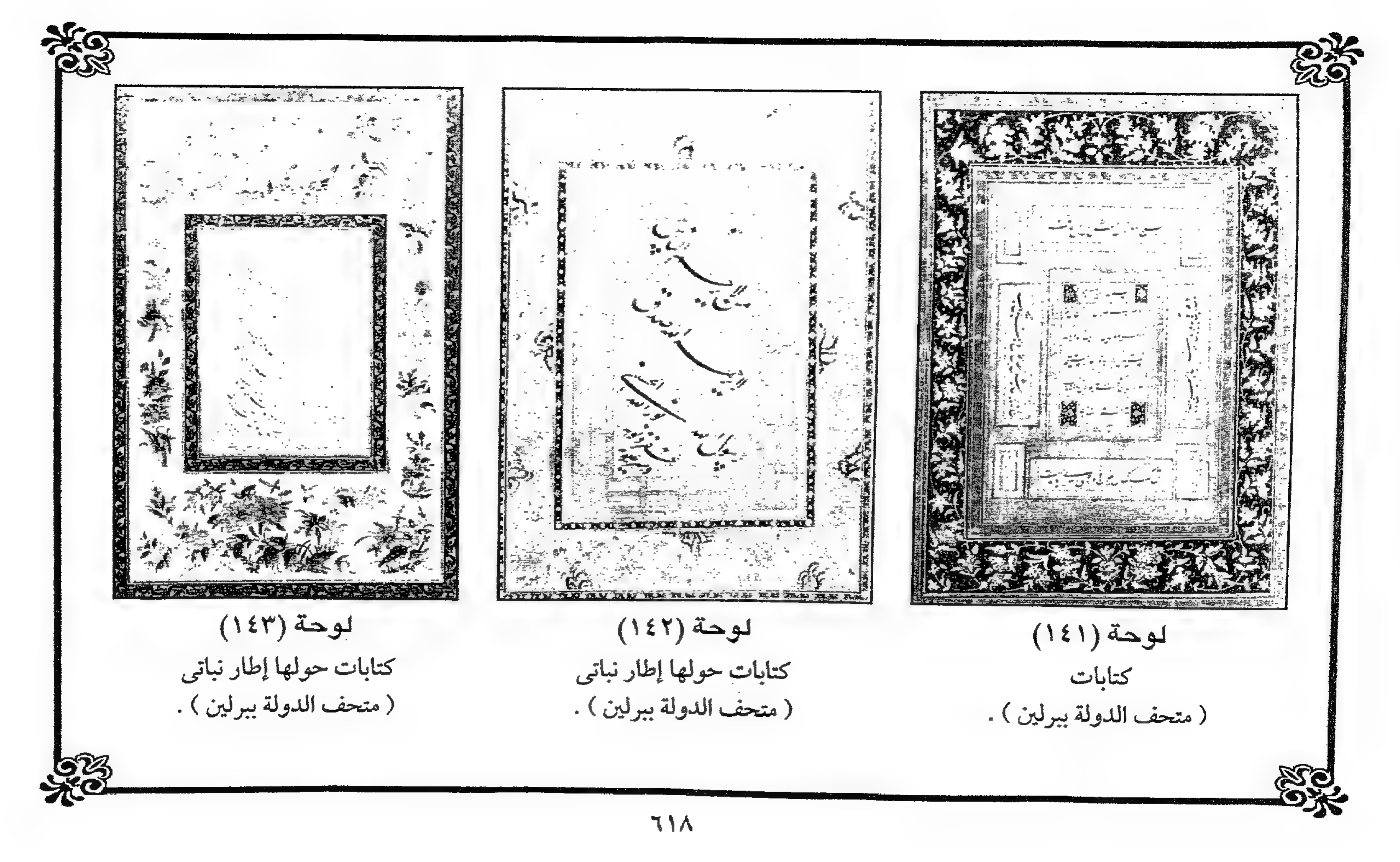
لوحة (١٣٩)

إطار صور آدمية فى مناظر مختلفة وخدم
(متحف الفنون الدقيقة ، بوسطن) .



لوحة (١٤٠)

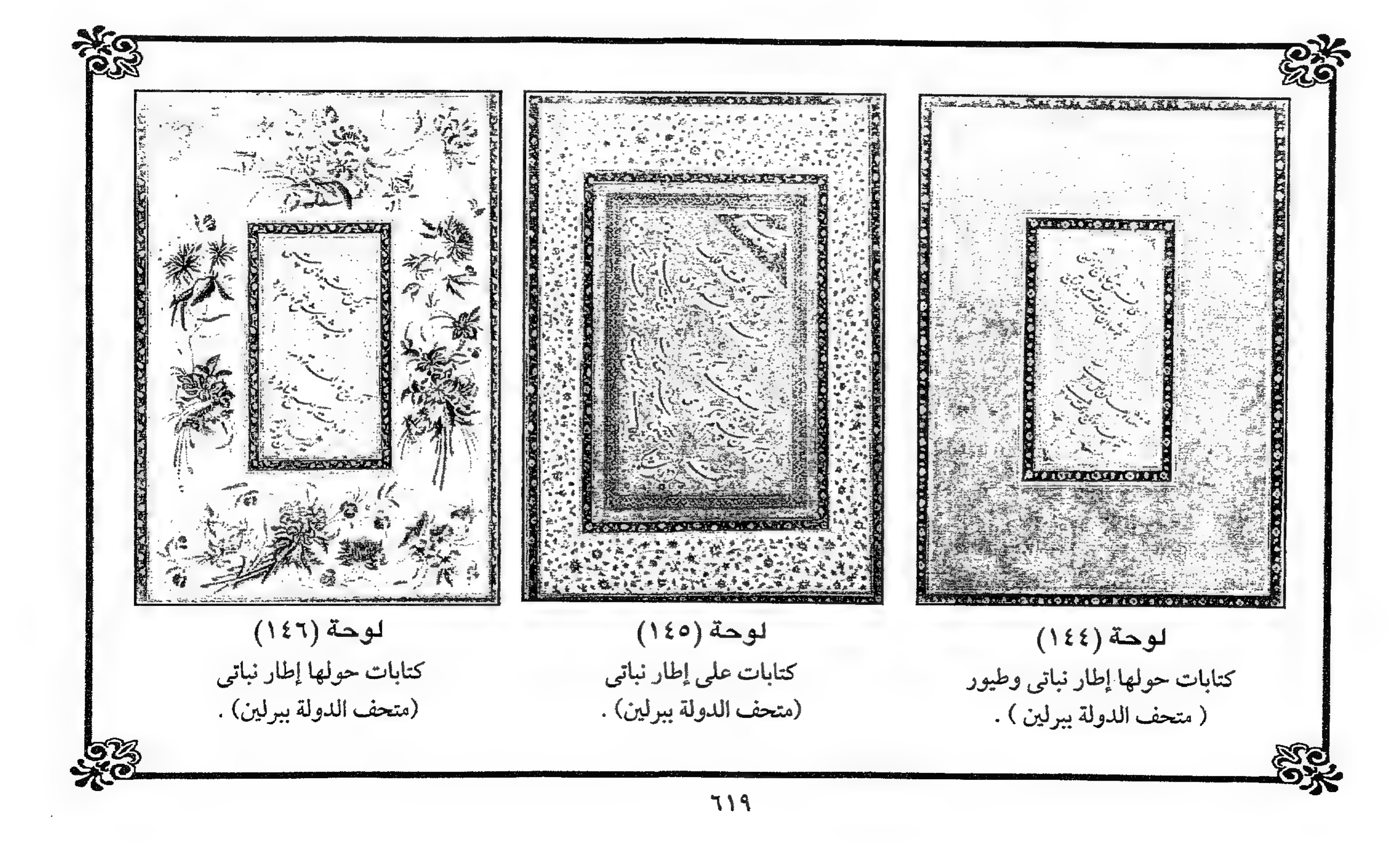
إطار يشتمل على بيئة صحراوية تجمع
بين صور آدمية وحيوانية (متحف الدولة
ببرلين) (مكتبة شستربيتى ، لندن)



لوحة (١٤١)
كتابات
(متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (١٤٢)
كتابات حولها إطار نباتى
(متحف الدولة ببرلين) .

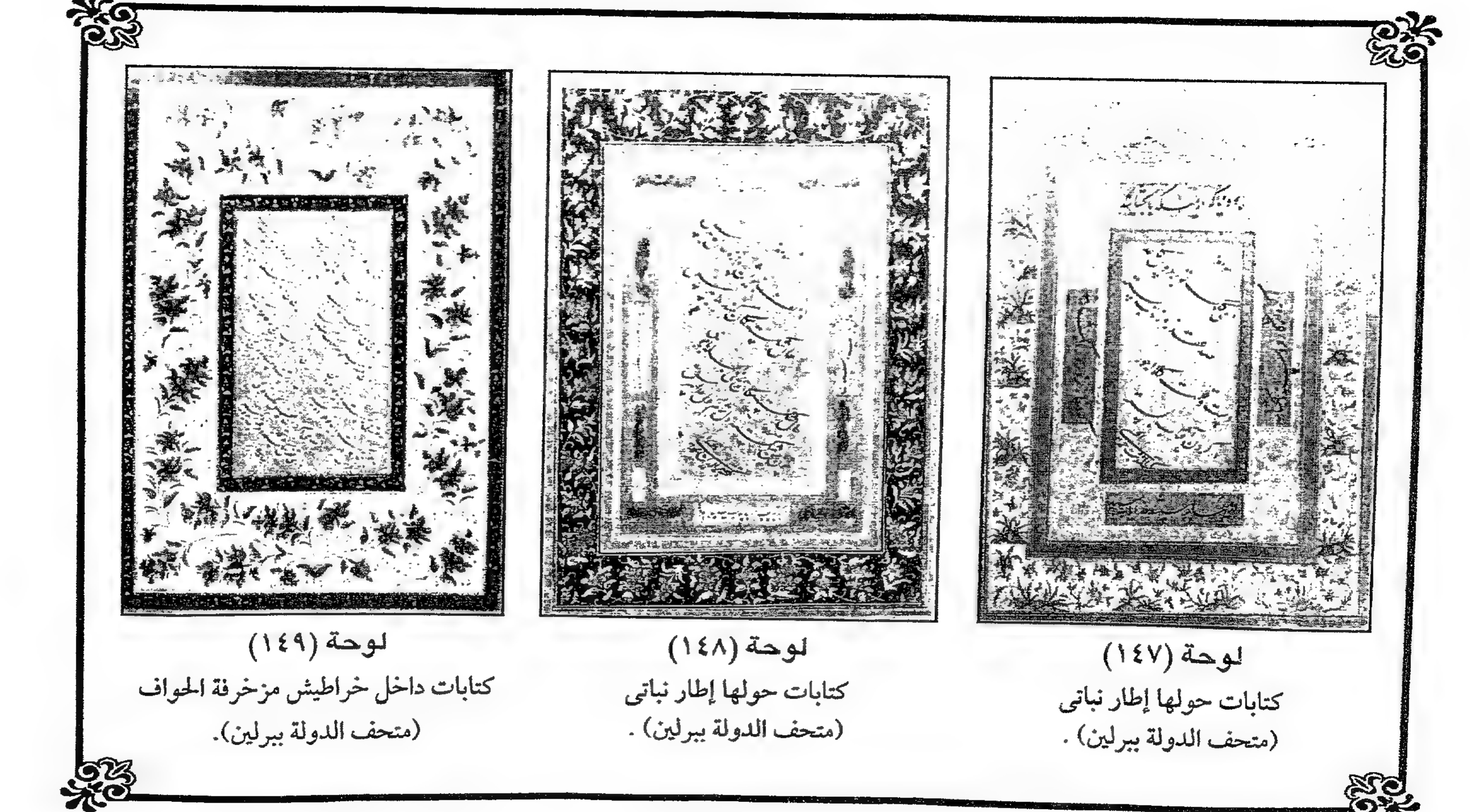
لوحة (١٤٣)
كتابات حولها إطار نباتى
(متحف الدولة ببرلين) .



لوحة (١٤٤)
كتابات حولها إطار نباتي وطيور
(متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (١٤٥)
كتابات على إطار نباتي
(متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (١٤٦)
كتابات حولها إطار نباتي
(متحف الدولة ببرلين) .



لوحة (١٤٧)

كتابات حولها إطار نباتى

(متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (١٤٨)

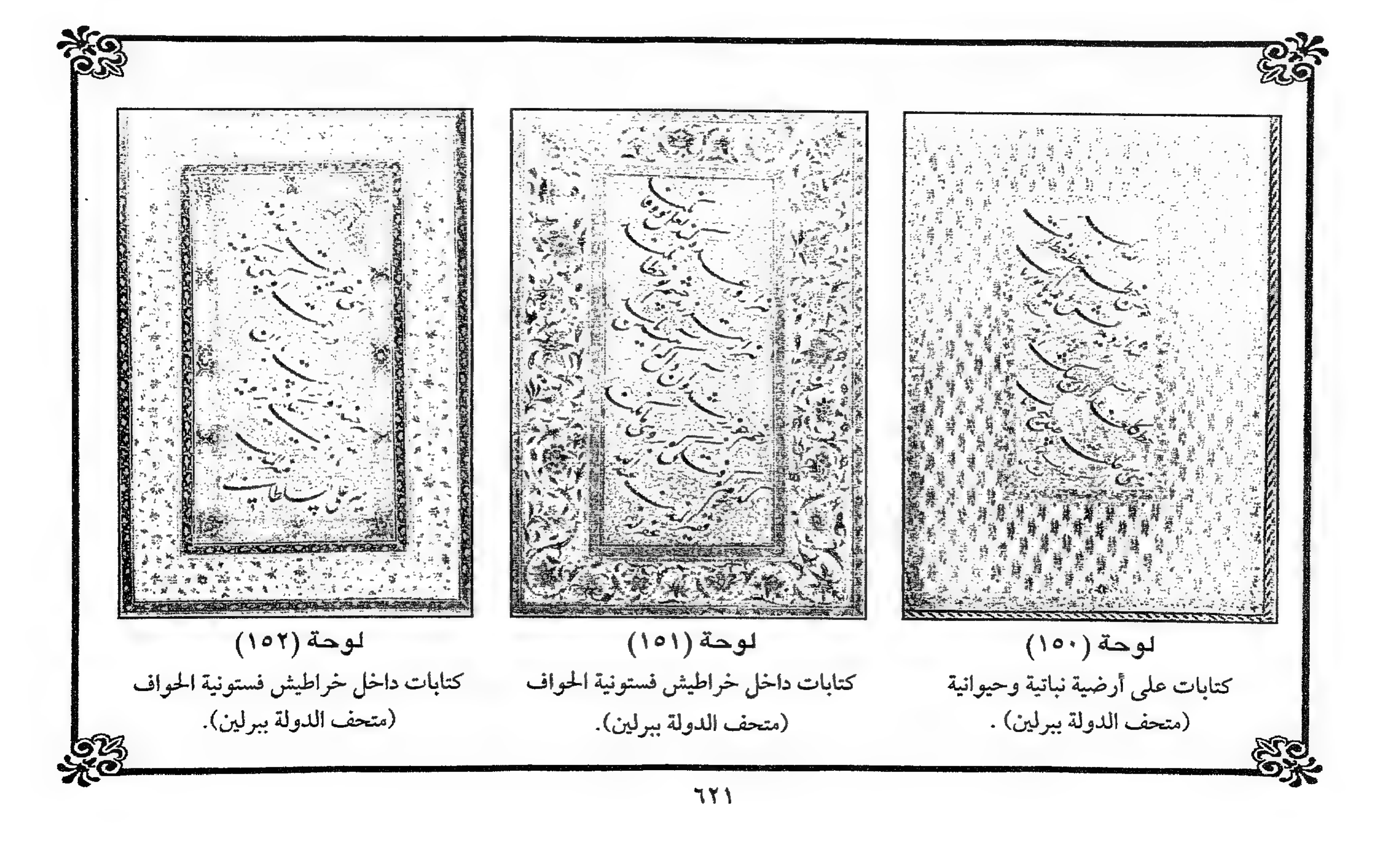
كتابات حولها إطار نباتى

(متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (١٤٩)

كتابات داخل خراطيش مزخرفة الحواف

(متحف الدولة ببرلين).



لوحة (١٥٠)

كتابات على أرضية نباتية وحيوانية

(متحف الدولة ببرلين) .

لوحة (١٥١)

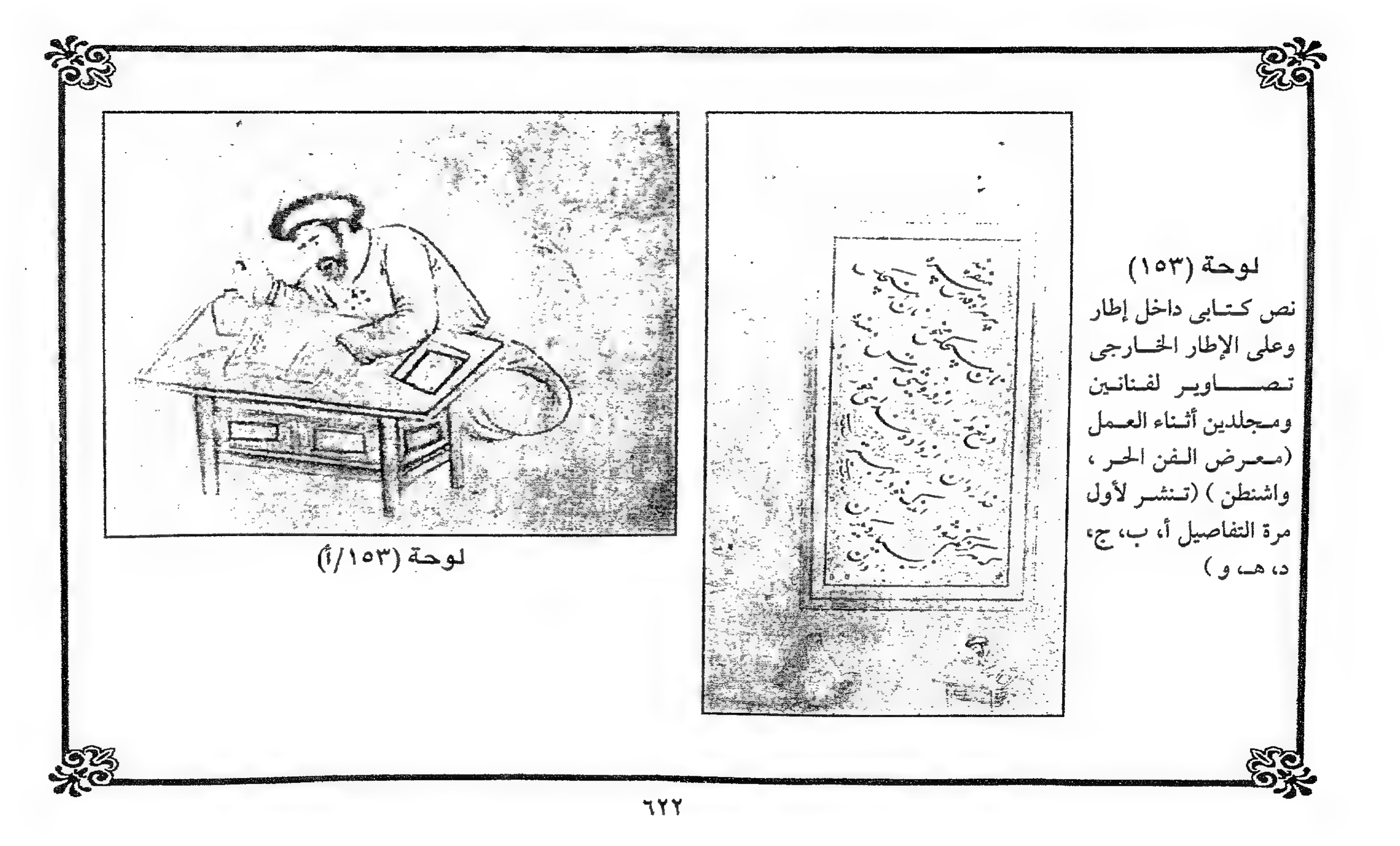
كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف

(متحف الدولة ببرلين).

لوحة (١٥٢)

كتابات داخل خراطيش فستونية الحواف

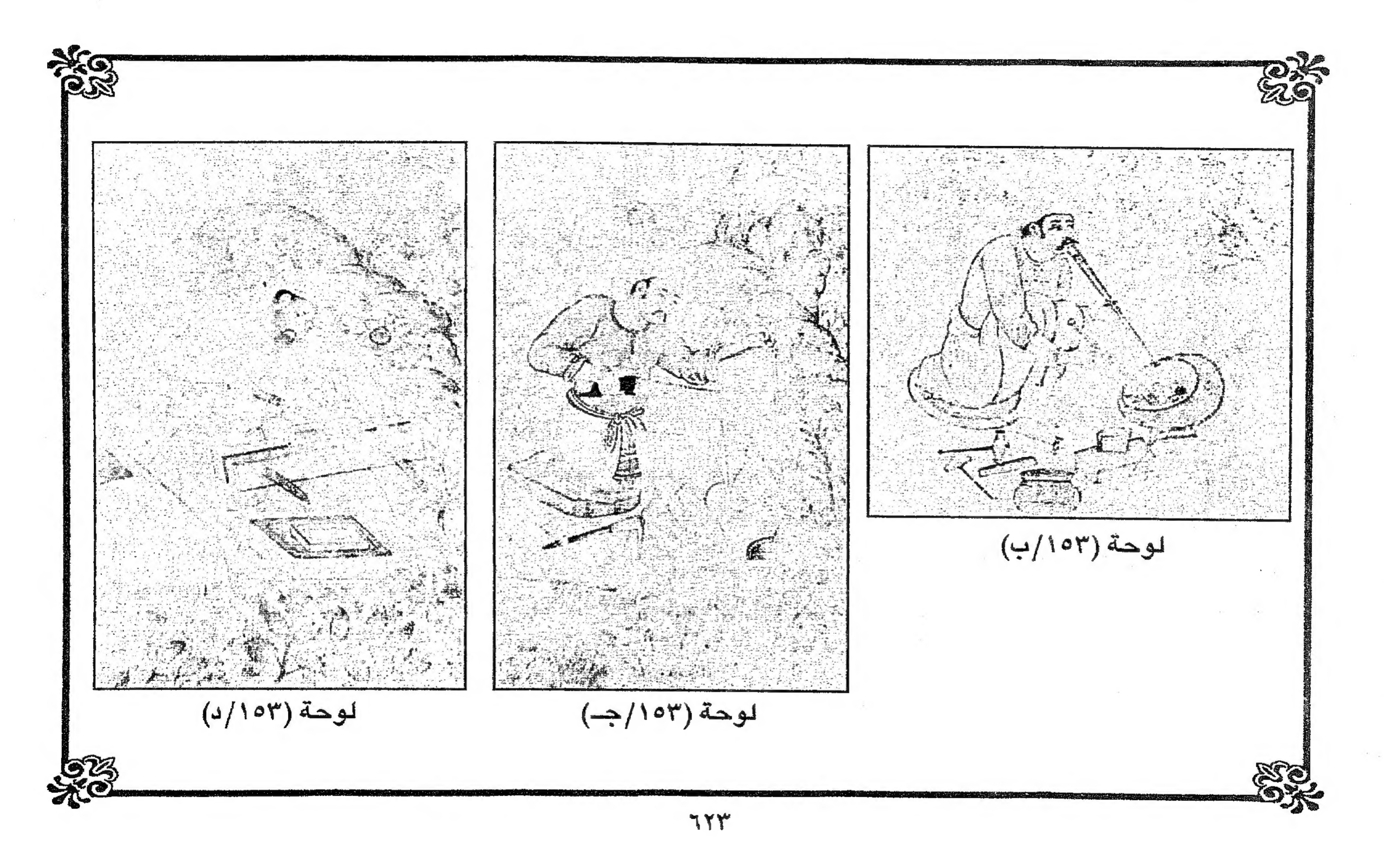
(متحف الدولة ببرلين).



لوحة (١٥٣)

نص كتابى داخل إطار وعلى الإطار الخارجى تصاوير لفنانين ومجلدين أثناء العمل (معرض الفن الحر ، واشنطن) (تنشر لأول مرة التفاصيل أ، ب، ج، د، هـ، و)

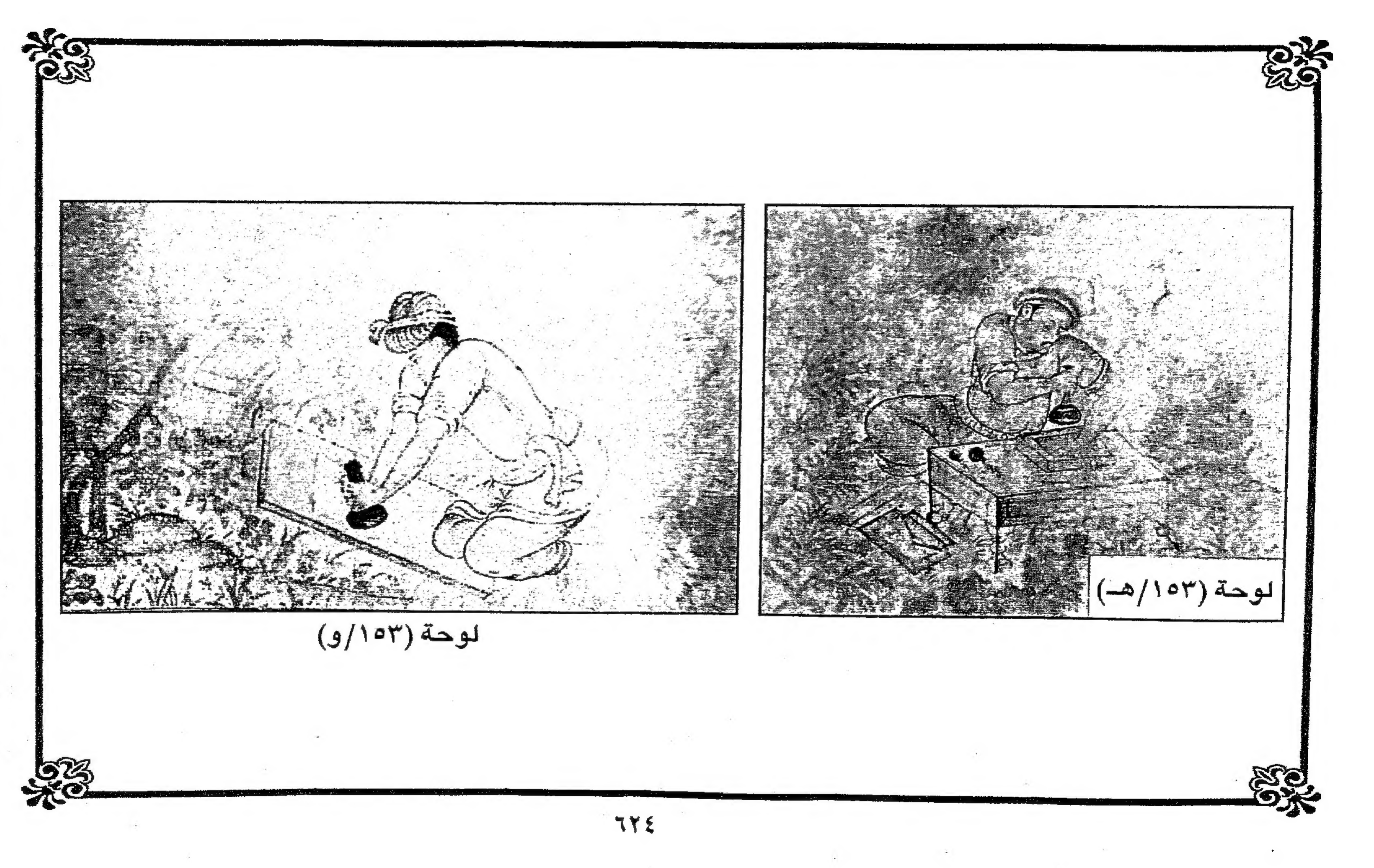
لوحة (١٥٣/أ)



لوحة (١٥٣/ب)

لوحة (١٥٣/جـ)

لوحة (١٥٣/د)



لوحة (١٥٣/هـ)

لوحة (١٥٣/و)

مطابع دار الطباعة والنشر الإسلامية/العاشر من رمضان/المنطقة الصناعية ب٢ تليفاكس : ٣٦٢٣١٣ - ٣٦٣٣١٤

Printed in Egypt by ISLAMIC PRINTING & PUBLISHING Co. Tel:. 015 / 363314 - 362313

هذا الكتاب

التصوير فى الهند قديم قدم الحضارة الهندية نفسها ويتميز فى جزء كبير منه بوضوح التقاليد المحلية سواء فى مفردات فن التصوير أو فى الأشكال الفنية. ومن الواضح أن فن التصوير الهندى فى مرحلة ما قبل الإسلام ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالعقائد الهندية القديمة ومن هنا فلا يمكن فصله عنها، ولقد أدخل الغزو المغولى للهند فن التصوير الهندى فى مرحلة جديدة وربطه بعقيدة جديدة هى الإسلام وحكام جدد هم أباطرة المغول فى الهند وأخذت التقاليد الهندية القديمة تتوارى شيئًا فشيئا.

وتعد هذه الدراسة استكمالاً لدراسة سبق نشرها للمؤلفة نفسها وفى الدار ذاتها وسوف تعقبها دراسة أخرى لجانب آخر من جوانب الحضارة الإسلامية فى بلاد الهند.

ولا شك أن القارئ والمتخصص سوف يجد فى هذه الدراسة بُعدًا جديدًا يشمل الحياة بجوانبها المختلفة، وهى دراسة جديدة تلقى الضوء على حياة البلاط وحياة الشعوب بكل جوانبها بالإضافة إلى نشر العديد من الصور الجديدة من المخطوطات الهندية فى ا الإسلامى، ومما يزيد من أهمية الدراسة أنها فى الأصل رسال للمؤلفة نالت عنها مرتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة.

الناشر

دار النشر للجامعات - مصر
ص.ب (١٣٠ محمد فريد) القاهرة ١١٥١٨
تليفون: ٤٥٠٢٨١٣ - تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢